IV CONVOCATORIA NACIONAL «JOSÉ MARÍA ARGUEDAS»

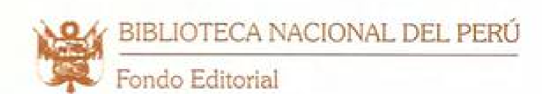
Premio a los estudios sobre danza y música en el Perú



El arpa peruana

Claude Ferrier





IV CONVOCATORIA NACIONAL «JOSÉ MARÍA ARGUEDAS»

Premio a los estudios sobre música y danza en el Perú

El arpa peruana

Claude Ferrier



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

787.9
F43

Ferrier, Claude, 1963-
El arpa peruana / Claude Ferrier -- Lima : Biblioteca Nacional del Perú : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.
123 p. : il., música, retrs. ; 29.7 cm.
Antes del título: IV Convocatoria Nacional «José María Arguedas». Premio a los estudios sobre música y danza en el Perú.

1. Arpa - Perú - Historia
2. Arpa - Estudio y ejercicios
3. Arpa - Ecuador - Historia
I. Biblioteca Nacional del Perú
II. Pontificia Universidad Católica del Perú
III. Convocatoria Nacional José María Arguedas (4° : 2001 : Lima, Perú)
IV. Título.

BNP: 2004-001

Edición:
Gladys Padró Montezuma
Dirección Ejecutiva de Ediciones

Diseño y diagramación:
José Luis Portocarrero Blaha

ISBN: 9972-874-41-9
Hecho el Depósito Legal: 1501012004-0767

A mis hijos Gabriel, Marcel y Azucena
¡que nunca se olviden de sus raíces!

a Simeón, Eleuterio y Eloy Cuadros Huachua
En ellos sigue viviendo la tradición...

PRÓLOGO

Entre los instrumentos musicales traídos por los españoles al Perú, son dos los que más se han adentrado en el alma indígena: el arpa y el violín. José María Arguedas en su «testamento» pidió ser enterrado con arpa y violín, y es con arpa y violín que se ejecuta la música de una de las danzas de más carga ritual: «La danza de tijeras».

Andrés Sas adelanta una explicación a este fenómeno: a diferencia de la guitarra y otros instrumentos de cuerda, arpa y violín eran instrumentos de las capillas.

> *Difícil es determinar con toda exactitud cual era en la capilla de música de la catedral el papel «íntegro» –si así puedo decir– encomendado al arpa, instrumento que fue admitido en lugar del sacabuche, desde los años 1633 hasta 1832 o sea durante tres siglos.*
>
> *Las partes conservadas en el Archivo Musical Arzobispal de este instrumento que intervenía en el acompañamiento musical de los servicios religiosos de la Iglesia, son copias textuales del bajo continuo o del bajo que correspondía al órgano mas sin cifración, llevando a menudo la indicación «acompañamiento» en lugar del nombre del instrumento al que están destinadas.*
>
> *Que las arpas (eran siempre dos o tres hasta principios del siglo XIX) reforzaban los bajos del conjunto musical es un hecho, pero ¿qué hacía la mano derecha no guiada ni ligada por precisión armónica alguna?*
>
> *Por otra parte, no llegan a convencer esas partes de continuo no cifrados que en un instrumento capaz de ejecutar acordes diatónicos de los modos eclesiásticos y aún de los peruanos no fuera utilizado más que para doblar un bajo. Además es muy probable que los arpistas ejecutaran a veces acordes alterados con signo ascendente oprimiendo las debidas cuerdas en su parte superior con el dedo pulgar cual solía hacerse tiempo antes del invento del pedal y su empleo generalizado. Sin embargo, sigue extraño y notorio que nuestros arpistas indígenas actuales nunca utilizan tal procedimiento.**

Las acuarelas del obispo de Trujillo Baltazar Martínez de Compañón,** pintadas en el siglo XVIII, no hacen más que confirmar la fuerte presencia del arpa en la música indígena peruana. Por otra parte, en las transcripciones de piezas

* SAS, Andrés (19) *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, Lima, UNMSM. Tomo I, pp. 78.
** Baltazar Jaime Martínez de Compañón, Trujillo del Perú.

musicales que aparecen en su obra, se confirma lo señalado por Sas: aparece una parte de bajo, pero el juego de octavas que caracteriza a esta parte es la técnica de la mano izquierda que los arpistas peruanos utilizan en la actualidad.

A principios del siglo XX, el arpa ya estaba presente en la mayoría del territorio peruano. Desde la frontera con el Ecuador, por el Norte, podíamos encontrar en Costa y Sierra, y a lo largo y ancho de estas regiones del territorio peruano la presencia del arpa en la música tradicional. Pero, hacia el Sur, sólo llegó hasta el Cuzco. No conocemos de la presencia del arpa en el altiplano peruano.

Podríamos quizás aventurarnos a decir que para los Aymaras –cuya música es esencialmente ejecutada en instrumentos de viento– el arpa no fue atractiva, habiendo ellos incorporado a su música sólo el charango y, cuando de estudiantinas se trata, la guitarra, el guitarrón y las mandolinas.

Cuando la música andina gana presencia en los festivales de *Amancaes* de Lima, son arpistas los primeros ganadores de tan importante certamen: en 1928 el arpista ciego Benito Moreno de Ancash, con su conjunto *Huascarán* y Daniel Morales arpista ayacuchano. El año 1929 es la *Típica ayacuchana* dirigida por el arpista Estanislao Tani Medina.

Es así como el arpa peruana adquirió su propia personalidad y sus diferentes matices según las diferentes latitudes del territorio peruano: arpa cuzqueña, ayacuchana, del centro, canteña, ancashina y de la costa norte.

Claude Ferrier, con quien me hermana un gran amor y admiración por la música creada por los peruanos a lo largo de su historia, y que toca arpa y otros instrumentos de cuerdas y viento peruanos, ha hecho realidad una idea común: un método de arpa peruana.

En realidad ésa fue la primera idea, aunque *El arpa peruana* es mucho más, ya que son reflexiones de orden etnomusicológicas referidas a las técnicas de ejecución y de transcripción de la compleja rítmica andina. Es un estudio y transcripciones de arpa cuzqueña, ayacuchana, del centro y norteña.

Claude, formado en conservatorios en Italia y Suiza, ha estudiado por largos años la música andina, a través de numerosas grabaciones y en contacto con sus intérpretes tradicionales, y ha unido para siempre su destino con el Perú: es casado con peruana y padre de tres niños peruano-suizos.

Desde la década de los ochenta del siglo que acaba de concluir, en el Perú se instauró un clima de guerra. La rebelión senderista fue sofocada haciendo recurso a la política de tierra arrasada. La música tradicional también fue arrasada: en estas dos últimas décadas hemos visto aparecer nuevos estilos y trans-

musicales que aparecen en su obra, se confirma lo señalado por Sas: aparece una parte de bajo, pero el juego de octavas que caracteriza a esta parte es la técnica de la mano izquierda que los arpistas peruanos utilizan en la actualidad.

A principios del siglo XX, el arpa ya estaba presente en la mayoría del territorio peruano. Desde la frontera con el Ecuador, por el Norte, podíamos encontrar en Costa y Sierra, y a lo largo y ancho de estas regiones del territorio peruano la presencia del arpa en la música tradicional. Pero, hacia el Sur, sólo llegó hasta el Cuzco. No conocemos de la presencia del arpa en el altiplano peruano.

Podríamos quizás aventurarnos a decir que para los Aymaras –cuya música es esencialmente ejecutada en instrumentos de viento– el arpa no fue atractiva, habiendo ellos incorporado a su música sólo el charango y, cuando de estudiantinas se trata, la guitarra, el guitarrón y las mandolinas.

Cuando la música andina gana presencia en los festivales de *Amancaes* de Lima, son arpistas los primeros ganadores de tan importante certamen: en 1928 el arpista ciego Benito Moreno de Ancash, con su conjunto *Huascarán* y Daniel Morales arpista ayacuchano. El año 1929 es la *Típica ayacuchana* dirigida por el arpista Estanislao Tani Medina.

Es así como el arpa peruana adquirió su propia personalidad y sus diferentes matices según las diferentes latitudes del territorio peruano: arpa cuzqueña, ayacuchana, del centro, canteña, ancashina y de la costa norte.

Claude Ferrier, con quien me hermana un gran amor y admiración por la música creada por los peruanos a lo largo de su historia, y que toca arpa y otros instrumentos de cuerdas y viento peruanos, ha hecho realidad una idea común: un método de arpa peruana.

En realidad ésa fue la primera idea, aunque *El arpa peruana* es mucho más, ya que son reflexiones de orden etnomusicológicas referidas a las técnicas de ejecución y de transcripción de la compleja rítmica andina. Es un estudio y transcripciones de arpa cuzqueña, ayacuchana, del centro y norteña.

Claude, formado en conservatorios en Italia y Suiza, ha estudiado por largos años la música andina, a través de numerosas grabaciones y en contacto con sus intérpretes tradicionales, y ha unido para siempre su destino con el Perú: es casado con peruana y padre de tres niños peruano-suizos.

Desde la década de los ochenta del siglo que acaba de concluir, en el Perú se instauró un clima de guerra. La rebelión senderista fue sofocada haciendo recurso a la política de tierra arrasada. La música tradicional también fue arrasada: en estas dos últimas décadas hemos visto aparecer nuevos estilos y trans-

formaciones que, creemos, no han surgido al azar sí son parte de una política que, como en los tiempos de los extirpadores de idolatrías, está orientada a hacer desparecer la cultura tradicional.

Y el arpa no se ha salvado, para ejemplo está uno de los grupos surgidos y encumbrados populares en estos últimos tiempos y que responden al sugestivo nombre de *Los Matadores del arpa.*

Ante estos matadores, *El arpa peruana* de Claude Ferrier está destinada a ser una obra que todo estudioso y amante de la música tradicional peruana deberá tener en un lugar preferente.

Lima, febrero de 2002

Luis Salazar Mejía

ÍNDICE

Abreviaciones

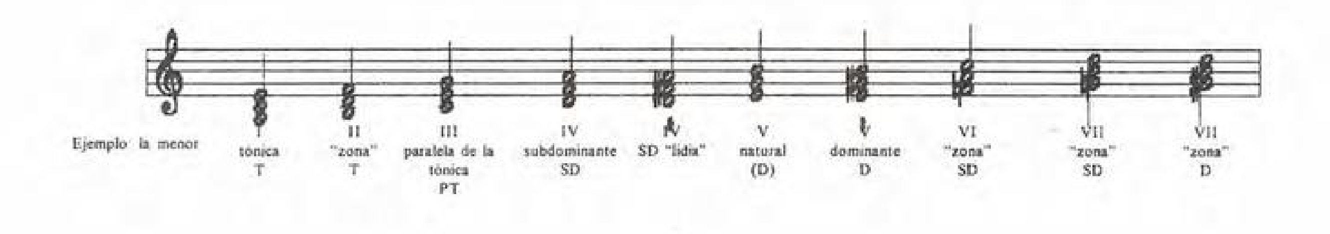
MD Mano derecha
MI Mano izquierda

Digitación

1	pulgar	p
2	indice	i
3	mayor	m
4	anular	a

Armonía

T	tónica
D	dominante
SD	subdominante
PT	paralela de la tónica (o relativa)
la:	la menor
LA:	la mayor



PRELUDIO

Este método de arpa nace de una idea del Maestro Luis Salazar Mejía, Profesor en la Escuela Nacional Superior de Folclor *José María Arguedas*, Lima, y autor de un reconocido método de guitarra andina.

También suya es la idea de la subdivisión en *quintillos* (de la cual hablaremos extendidamente a lo largo de este trabajo) para obtener una notación escrita convincente del huayno.

Profundo conocedor del acervo musical de su tierra, me propuso realizar este trabajo, dándome aliento con este comentario: «Creo que tu ayuda podría ser valiosa en este campo». Mi intento es justamente brindar una herramienta que pueda servir para el aprendizaje y la difusión del arpa peruana y andina.

Este trabajo está dirigido a todos en general sin exclusiones, y puede ser particularmente valioso para gente interesada en el arte nativo que habita en las ciudades, pero que por diferentes motivos carece de contactos con la realidad andina, ya sea en el campo o en la ciudad misma. En ningún caso quisiera pretender reemplazar el aprendizaje *por imitación*, tal como se realiza desde siglos en el campo, que es la forma más natural de acercarse a la música andina.

Por suerte, esta forma de aprendizaje sigue existiendo hasta el día de hoy, y esperemos que en el futuro también. Pero tratándose de un método de transmisión exclusivamente oral, basado en ciertas vivencias y conocimientos musicales teórico-prácticos, veo útil la realización de un trabajo escrito que codifique algunos aspectos de la técnica del instrumento y facilite la *reinterpretación* del arpa andina también fuera de su contexto geográfico originario.

En este método el estudioso encontrará, además de ejercicios técnicos y partituras, un extenso análisis teórico del instrumento, con comentarios, transcripciones, análisis armónicos, etc., y sobre todo una presentación detallada de los principales estilos andinos de arpa con su técnica de interpretación, sus características rítmicas, etc.

Un estudio profundizado de todos estos aspectos teóricos es indispensable para poder posteriormente tocar e interpretar correctamente las partituras presentadas: es decir, el aspecto analítico complementa al aspecto didáctico y viceversa.

Para mayor claridad, he preferido una presentación *por estilos* antes que por grado progresivo de dificultad técnica, lo que se acostumbra normalmente en los métodos instrumentales.

Una neta distinción entre los diferentes estilos es un aspecto fundamental de la técnica del arpa peruana (y de todos los instrumentos andinos en general): el alumno podrá así estudiar separadamente cada estilo y sus características teóricas, para luego superar gradualmente sus peculiares dificultades técnicas.

Por una casualidad histórico-geográfico-cultural, he dedicado gran parte de mi vida a la música andina, practicándola y estudiándola a fondo. Así, este método es el resultado de 18 años de práctica casi diaria del arpa andina.

Mi intento siempre fue tratar de rendir justicia a una expresión artística de gran valor menospreciada y olvidada, que tanto ha de aportar al patrimonio músical y cultural mundial.

Son el respeto y el cariño hacia un pueblo y su música, lo que siempre me ha guiado a lo largo de estos 24 años: espero sigan mostrándome el camino (siguiendo a la Cordillera de los Andes en un viaje ideal y simbólico del sur *hacia* el norte) en la realización de este trabajo.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR (SUIZA, 1963)

Formación musical en Roma (Italia):

- Violín (1975-82)
- Armonía, contrapunto y composición (1989-93)
- Piano (1991-96)

A partir de 1993, sigue sus estudios en el *Conservatorio de Lausanne* (Suiza), en la clase de composición de Jean Balissat; egresa del Conservatorio obteniendo un «prix d'excellence» en contrapunto, un premio de composición, y el *Diploma de Profesor de Teoría Musical* (1997). Participa en seminarios de composición con el compositor suizo Klaus Huber (1997), y en seminarios de pedagogía de la música contemporánea con el pedagogo austríaco Hans Schneider (Proyecto *Klangserve*, Basel 2001). Logra 3 premios de composición en concursos que se realizaron en 1997 y 1999 en Francia, Suiza y España. Realiza un seminario de análisis en el Conservatorio Nacional de Música de Lima, Perú (2000). Entra en contacto con la música andina en 1978; aprende la zampoña, la mandolina, el bandolín, la bandurria, el charango. Toca el arpa andina desde 1983; la practicó siempre de forma autodidacta, hasta tomar un año de clases con un arpista peruano del departamento de Ancash, Máximo Aquiño Infantes (1993-94).

De 1978 hasta 1993 integra el conjunto *Trencito de los Andes*, con el cual grabó un LP doble, 3 CDs y un CD doble, realizó trabajos de investigación etnomusicológica en la zona andina, produjo un programa radial semanal (*Radio Città Aperta*, Roma 1991) y firmado una serie de artículos (revista bilingüe español francés *Correo del Sur*, Lausanne CH, 1993-94) sobre la música de los Aymaras. En noviembre 1986, participa en las festividades de la ciudad de Puno y en febrero 1987 en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, Puno, Perú, con la orquesta de sikuri indigena *Huj-Maya*. De 1992 hasta 1997 organiza y realiza para la UNICEF, con el conjunto Runa Mayu, más de 60 *Encuentros Culturales* con América Latina, en escuelas suizas. Ha escrito su trabajo de pedagogía teórica (*Conservatorio de Lausanne*, CH 1997), sobre el aprendizaje por imitación de los músicos andinos.

Ha participado en más de 350 conciertos de música tradicional andina, como solista o integrante de un conjunto, en Europa y Sudamérica. En 1999 firmó los arreglos con orquesta de cámara e instrumentos andinos para el último CD de la cantante peruana Martina Portocarrero. Realizó en abril 2000 y 2002 seminarios sobre la música tradicional de los Andes en la Escuela Nacional Superior de Folclor de Lima, Perú.

Contactos

Claude Ferrier
Schwarzenbachweg 22
CH-8049 ZÜRICH
Tel. ++41 1 341 12 09
http://www.swiss-music.net/ferrier/
http://www.musicaperuana.com/arpa
ferrier.cuadros@freesurf.ch

INTRODUCCIÓN

El arpa es un instrumento fundamental del patrimonio musical peruano. La encontramos siguiendo la Cordillera de norte a sur, desde el norte del departamento de Ancash hasta el sur del departamento de Cuzco. De origen europea, fue traída por los conquistadores y adaptada por los nativos a sus necesidades expresivas y artísticas propias (véase tambien la *conclusión*). Un proceso que hallamos en muchos campos a lo largo de la historia de la Conquista y del Virreinato, que muestra la inteligencia y la madurez de un pueblo: saber utilizar los aportes de otra cultura, sin juzgarla ni denigrarla, para así enriquecer y completar su patrimonio de conocimientos propios. La medida del arpa peruana es única: más grande que la céltica, más pequeña que la clásica, más ancha que la paraguaya. Existen diferencias en la forma y la factura de las arpas peruanas: la de Lucanas (Ayacucho) es de líneas más redondas, la huancaína es más ancha, la cuzqueña es la más grande y puede tener hasta 8 huecos en la tapa. También en el Cuzco encontramos al arpa «domingacha», más chiquita, pero de forma muy redonda. Sin embargo, todas tienen una característica en común: una caja de resonancia de grandes dimensiones. Esta caja de resonancia tan grande y ancha siempre atrajo mi atención y mi curiosidad; de cerca pareciera que los sonidos que emite en lugar de aumentar disminuyeran, pero de lejos, especialmente con el aire seco y ligero de la altura, las notas bajas se escuchan nítidamente, con una fuerza asombrosa.

Pude comprobarlo en una fiesta en Huancayo: se oía de lejos un conjunto de Chonguinada, y se escuchaba claramente la pulsación rítmica de las cuerdas de tripa del arpa, mientras que 12 instrumentos entre saxofones, clarinetes y violines producían todavía un ruido indefinido. Acercándose los músicos, los equilibrios sonoros se fueron formando, y más bien noté que arpa y violines tenían que «luchar» para encontrar «su» lugar entre tantos potentes instrumentos de viento. Este instrumento es utilizado como solista, en dúo, o como acompañamiento de pequeños conjuntos o grandes orquestas. Obviamente, encontramos intérpretes solistas a lo largo de toda la Cordillera, donde cada uno presenta sus particularidades, su «toque» que lo distingue de los demás.

Por eso podemos adivinar con acierto: «¡Es Angel Damazo!» «¡Seguramente se trata de Modesto Tomayro!» «¡No podría ser otro que Leandro Apaza!» «Reconozco el toque de Luciano Quispe!» Existen sí estilos codificados, pero cada intérprete se desenvuelve libremente dentro de los esquemas conocidos. A veces el solista también es cantante.

La formación de dúo la encontramos principalmente en la «Danza de las Tijeras» huancavelicana y ayacuchana: el arpa desempeña un papel fundamental, llevando la base rítmica necesaria al violinista y a los bailarines. También lleva

la melodía en la mano derecha. Después encontramos muchas formaciones diferentes donde el arpa ocupa su función de acompañamiento, hasta llegar a las grandes orquestas huancas y a los *orquestines** cuzqueños.

En el caso, del orquestín es el único donde pueden aparecer 2 arpas conjuntamente, asegurando así una base rítmica sólida sobre la cual se apoyan los demás instrumentos, todos melódicos (aparte las originalísimas percusiones reunidas bajo el nombre de «jazz band»). Los bajos se vuelven fundamentales, mientras que los agudos desempeñan a menudo un papel de acompañamiento, realizan adornos, figuras rítmicas que complementan a las realizadas por las notas bajas. La melodía aparece esporádicamente, a veces ligeramente deformada a causa de la técnica de la mano derecha de la cual hablaremos más adelante (véase los ejemplos 1, 3 y 4).

También en los conjuntos huancaínos, el arpa es el único instrumento de acompañamiento que tiene que sostener a una verdadera orquesta de vientos y violines que realizan la melodía. De ahí la importancia que se le da al material de las cuerdas. (Véase el capítulo «Centro»). El intérprete se concentrará casi exclusivamente en su mano izquierda, llegando a veces al extremo de acompañar con su mano derecha abierta, rasgando una octava de cuerdas de su instrumento como si se tratara de una guitarra! Efectivamente, frente a la masa sonora de saxofonos y clarinetes, es la única chance de llegar a sobresalir de alguna forma con el registro agudo del instrumento (véase el ejemplo 54 punto 3). Añadiremos que en muchos lugares el arpa se toca también cargada en el hombro, sujetada al cuerpo del intérprete por medio de un sistema de fajas, lo que permite al músico desplazarse caminando junto a los otros músicos y a los bailarines. La técnica de interpretación no varía fundamentalmente, la posición base de las 2 manos sigue siendo igual que en la posición natural. El arpista pulsará las cuerdas más cerca al clavijero, lo que provocará un sonido más seco y percusivo.

Al contrario del arpa clásica, el arpa peruana se debe de tocar con las uñas naturales de los dedos. Estas son indispensables en la MD para el uso de la técnica «de la araña», más aún con la utilización de cuerdas metálicas. Algunos intérpretes tradicionales (Antonio Sulca de Huamanga por ejemplo) se ponen uñas de metal postizas para tocar y así sacarle mayor nitidez y volumen al instrumento. La tensión de las cuerdas en el arpa andina no es exagerada, debido a lo ancho de la tapa de la caja de resonancia que se rompería con más presión. El encordado, en la mayor parte de los instrumentos entre 32 y 38 cuerdas, puede constar de 3 tipos de cuerdas diferentes: plástico (nylon), tripa y metal (acero). Las cuerdas de tripa (natural, no revestida), usadas en las notas bajas solamente, máximo hasta el do3 (véase el ejemplo 42), antes de uso

* **Orquestín:** es el conjunto típico del Cuzco, formado por: una o dos arpas, una o dos mandolinas, de uno hasta cuatro violines, a veces un acordeón, dos quenas, «jazz band», es decir una especie de batería con gran caja (a pedal), redoblante, platillo (charleston), wood block, campana, de una hasta cuatro cantantes (raramente un cantante).

común, van desapareciendo. Pero son indispensables y siguen siendo usadas para el acompañamiento de las orquestas huancaínas de huaylas y chonguinadas. En 1987 existía todavía una fábrica de este tipo de cuerdas en el país.

Se remplazan cada vez más por las cuerdas de nylon: si el intérprete tiene recursos económicos, comprará cuerdas de marca en una tienda de música; los músicos sin recursos utilizan a menudo hilo de pescar, material que se ha vuelto tan común en el Cuzco que difícilmente podríamos imaginar un sonido diferente al sonido sordo, opaco pero percusivo de esa clase de cuerdas para acompañar a los orquestines de esa región; estas cuerdas de nylon se utilizan en todo el encordado del instrumento, de esta manera una consecuencia de la falta de recursos crea costumbres e influye sobre el resultado musical final. (Paralelamente, desde hace dos décadas, se construyen muchas arpas de madera terciada o «triplay»: este material, mucho más cómodo y más resistente a la intemperie que cualquier otra madera «noble», aun no teniendo propiedades de resonancia armónica particular, también se ha vuelto determinante, «típico» del sonido de las arpas peruanas en general). En el registro agudo, a partir de re3 / mi3, los intérpretes de ciertas regiones utilizan cuerdas de acero. De sonido más brillante, con una resonancia alargada, confieren a la melodía un peso mayor, adaptándose este tipo de encordado a las necesidades del solista. Encontramos cuerdas de metal en todas partes, menos que en el centro (Huancayo, Huancavelica, Huamanga). En Ecuador existen arpas encordadas enteramente con metal. Al interpretar las notas bajas con este tipo de cuerdas, las vibraciones del metal hacen que éstas permanezcan más tiempo dando la impresión de un bajo continuo, creando así con la melodía que sigue avanzando en el registro agudo un efecto musical particular (véase el CD *Jatun Cayambe*, etiqueta francesa ASPIC, del maestro arpista ecuatoriano de Imbabura Juan Cayambe, fallecido en 1984).

El arpa andina se afina diatónicamente, con las notas correspondientes a las teclas blancas de un piano. El arpa peruana no dispone, como la clásica, de pedales, que permiten subir o bajar de medio tono contemporáneamente a todos los «do», todos los «re», etc. del instrumento, o de otro mecanismo para subir de medio tono cada cuerda separadamente, como algunas arpas célticas. Sin embargo, se puede interpretar con este instrumento andino cualquier melodía andina, muchos valses, marineras, y músicas tradicionales de otros países. Existe también lo que podríamos llamar (dentro de la música andina en general en la interpretación de cualquiera de sus instrumentos) la improvisación, es decir, las variaciones constantes codificadas o como fruto de la inspiración del momento de las melodías y los acompañamientos. Por esta razón es tan importante saber dominar un estilo con todas su sutilezas; más profundo será el conocimiento, más abundantes e interesantes serán las variaciones en los bajos y en la interpretación de la melodía. Por este motivo, lo repito, es fundamental el contacto permanente con los músicos tradicionales, que conocen a fondo todos los detalles de su arte interpretativo.

En el mundo andino (también en el que se ha parcialmente "trasladado" a Lima en las últimas dos décadas), el arpa desempeña su función en muchísimos acontecimientos de tipo social-ritual. Está presente en fiestas patronales, religiosas, rituales o privadas, y en muchas fiestas de los pueblos, por ejemplo:

- En la navidad de Querco (provincia Huaytará, departamento de Huancavelica), donde el arpa da el compás a los bailarines en competencia por sus respectivos «niños» en más de 40 pasos diferentes;
- En la fiesta del Agua en Puquio (Lucanas, Ayacucho) en agosto, con el arpa y el violín que interpretan para esa ocasión las famosas *aylas;*
- En la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo o en la peregrinación de *Qoyllur Riti* (departamento del Cuzco, donde el arpa acompaña a los orquestines;
- Obviamente en cualquier competencia de *danzantes de tijeras* (Huancavelica, Ayacucho).

Observación importante: en Occidente el arpa es sinónimo de *arpegio* (como lo indica su nombre), y toda la técnica del arpa clásica se basa sobre este tipo de figuración musical, fundamento del sistema tonal. En el arpa peruana y andina en general no se puede hablar de una correspondencia similar, ya que la técnica del instrumento no se basa sobre el sistema tonal, más bien utiliza un sistema modal basado en la escala pentatónica; resulta entonces muy diferente a la del arpa clásica, como lo vamos a comprobar a lo largo de este trabajo.

El arpa es un instrumento que necesita mucha dedicación y esmero. Más si se pretende dominar varios estilos a la vez, tenemos gran cantidad de trabajo a realizar. Es un instrumento completo en el sentido que se pueden realizar melodías con sus repectivos acompañamientos de bajos. Para poder utilizar este método, son necesarios algunos conocimientos previos de la lectura musical; mucha información al respecto se encuentra en el método del señor Roberto Urbano, (*Método teórico y práctico de arpa peruana,* Lima 1997), o en cualquier libro de teoría de musical.



Arpistas peruanos de ayer y de hoy

Región de procedencia	Nombre	Integrante del conjunto	Acompaña a
CUZCO (departamento de Cuzco, parte de Apurímac)	· Leandro Apaza		
	· Honorio Quispe Villacorta	Los caminantes de Acomayo	Rosita del Cuzco
	· Flavio Choquehuillca Huallpa	Qanchi	
	· José Aucatinco	Yayanmarca de Cusipata	
	· Santos Mamani	Cusi Qoyllor de Checacupe	
	· Epifanio Gutierrez O.	Perlas del Valle de Cusibamba	
	· Eulogio Torres V.	Siwina de Accha	
	· Pio Cahuana V.	Lira Andina de Huarubamba	
	· Lucas Alarcón H.	Q'ori Chayñas Cangalle de Checacupe	
	· Francisco Quispe L.	Q'ori Chayñas	
	· Julio Churupa C.	Apu Mallmaya de Checacupe	
	· José Illapuma V.	Apu Mallmaya de Checacupe	
	· Pedro Darío Busto A.	Pacha Allari de Colquepata	
	· Orlando García Quispe	CCory Q'oyllor de Pitumarca	
	· Benedicto Pilco	Cumbres del Cuzco	
	· Juan Charalla Tito	Hijos de Sangarara	
	· Honorato Delgado H.	Los Nevados Kenter de Acomayo	
	· Alejandro Huamán Quispe	Estrella Andina del Cuzco	
	· Pepe Aragón		
	· Walter Castilla	Brillantes del Cuzco	
	· Eduardo Illa Mamani	Los Hijos de Condemayta	
		Amantes de Lacco	
LUCANAS (departamento de Ayacucho partes de Apurímac, Ica y Huancavelica)	· Modesto Tomayro Mollicha	Los Danzantes de Puquio	Solitaria de Cabana
	· Félix Huamaní El zurdo de Lucanas		Urbano Flores
	· Alberto Alarcón Ñato de Paucaray		Florcita de Cabana Sur Mario Salcedo
	· Ulises Medina Belido de Huacaña		Mario Salcedo
	· Zenón Llamocca Inca Incacha	Los Danzaq de Ayacucho	
	· Jesús Crisóstomo *Cachicha*	Amistad de Lucanas	
	· Erminio Basilio	Danzantes de tijeras	
	· Gregorio Lapla		

Región de procedencia	Nombre	Integrante del conjunto	Acompaña a
HUAMANGA	· Antonio Sulca	Ayllu Sulca	
(ciudad)	· Sonqo sua		él mismo
	· Florencio Coronado		
	· Luciano Quispe		
	· Estanislao Medina		
	Istacha		
	· Daniel Morales		
	Kory Maqui		
	· Ramón Quispe		
	. Rosaura Medina		
CENTRO	· Bony Suaznabar		
(Junín, Huancavelica,	· Teodoro Chávez	Ases de Huayucachi	
provincia Tayacaja)	· Juan Castro	Lira Jaujina	
	· Carlos Blancas	Lira Jaujina	
	· Atilio Moreno	Selección del Centro	
	· Carlos Alberto Baldeón	Los Hermanos Palacios	
	· Fausto Dolodier	Los Aborrecidos del Centro	
	· Juan Charalla Tito		
	· Mauro Flores		
NORTE			él mismo
(Ancash, Sierra de Lima	· Angel Damazo		Doris Ferrer
parte de Huánuco)	· Duglas Buitrón	Los Dinámicos de Huaral	Elmer de la Cruz
			Flor Pileña
	· Italo Pileño		Flor Huanuqueña
	· Clever Santiago		
	· Amancio Velazques Q.		él mismo
	· Mario Mendoza		él mismo
	· Lucio Pacheco		
	· Aurelio Mejía Chili		
	· Marino Polo Angeles		
	· Siles Sánchez Tolentino		
	· Rubén Cabello		
	· Hermanos Dolores		
	· Milo Almandos Pacheco		
	· Robert Pacheco		
	· Rosmel Pacheco		
	· Totita Santa Cruz		
	· Jhonny Campos		
	· Germán Fuertes		
	· Rómulo Palomino		
	· Pelayo Vallejo		
	· Alcántara Pacheco		

...más todos los intérpretes que quedan para siempre en el anonimato...

Agradecemos a Víctor Colodro (La Paz, Bolivia), Luis Salazar (Lima - Huaraz) y Kike Pinto (Cuzco) por su colaboración en la realización de esta lista.

TÉCNICA DE BASE

El arpa se puede tocar sentado o parado. Siempre se apoya en el hombro derecho.

La MD, colocada a la derecha del instrumento, toca las cuerdas más agudas. La MI, colocada a la izquierda del instrumento, las cuerdas graves, más gruesas.

1. Cómo afinar nuestra arpa
Como ya he mencionado, el arpa peruana se afina *diatónicamente*, es decir como todas las arpas, siguiendo regularmente cuerda tras cuerda las notas de la escala mayor.

Cuando nos encontramos delante de un instrumento desconocido o nuevo, primeramente hay que controlar de *cuántas cuerdas* dispone el instrumento.

El número de cuerdas usual es de *36*. En este caso, habrá que tomar como nota inicial (la más baja) «la 0» (véase el ejemplo 42), como nota final (más aguda) «la 5».

Si el arpa tiene una cuerda menos, habrá que comenzar con «si 5», si tiene dos menos la nota final será «sol 5», etc. En el caso contrario (37 o 38 cuerdas, raro), se añadirá una nota en el registro agudo, es decir «si 5», etc.

El segundo aspecto que también hay que tomar en consideración es la *tensión* de las cuerdas que, lo repetimos, no tiene que ser exagerada. Entonces, si tomamos «la 0» como nota más grave nos percatamos que la tensión es demasiado fuerte, habrá que bajar la afinación de una nota, o sea escoger «sol 0» como nota de partida. Efectuar la operación inversa si da la impresión que la tensión es insuficiente.

Personalmente, aconsejo afinar para comenzar todos los «la» del arpa, a partir de un «la 440» («la 3») producido por un diapasón por ejemplo. Como se trata de *la misma nota* (a distancia de octava), para afinar se puede proceder utilizando el principio de la similitud: cuando tenemos la impresión que los dos sonidos («la 3» y «la 2» por ejemplo) son *iguales* (no tiene que haber «roces», la oreja tiene que estar «satisfecha»), se pasa a la octava siguiente («la 2» o «la 4»).

Considerada mi formación de violinista, sugiero seguir afinando por *quintas* (la quinta es el intervalo más «simple», «primordial» después de la octava): a partir de nuestro «la 3», se afina el «re 3» (quinta inferior) y, utilizando el mismo procedimiento susmencionado de las octavas, todos los «re» del instru-

mento; después el «sol 3» a partir del «re 4», el «do 3» a partir del «sol 3», y el «fa 3» a partir del «do 4» etc.

Siempre a partir del «la 3» se afina entonces el «mi 4» (quinta superior), y de ahí todos los «mi»; después el «si 3» a partir del «mi 3», etc:



Lamentablemente, ya que el oído humano tiene la tendencia innata a afinar *no temperado* (véase los ejemplos 24 - 24A), y que la quinta no temperada es un poquito más «ancha» que la temperada, a medida que nos «alejamos» del «la 3» inicial, la afinación se vuelve cada vez más imprecisa.

Habrá entonces que volver a controlar (en general bajar levemente) las últimas notas que han sido afinadas, es decir, si se afina en Do mayor por ejemplo, todos los «si» en el ciclo de las quintas superiores (al «la»), y todos los «do» y los «fa» en el ciclo de las quintas inferiores.

Como «ayuda» para este trabajo de «control», se pueden tocar todos los acordes (de las octavas 2- 3- 4) mayores y menores sobre los diferentes grados de la escala de Do partiendo de la tónica, en posición de sexta, es decir mi2 sol2 do3, fa2 la2 re3, sol2 si2 mi3, la2 do3 fa3, etc., y hacer los últimos retoques siguiendo los «consejos del oído»:



2. Ejercicios de coordinación de las manos

Antes de pasar al estudio de temas andinos completos, proponemos algunos ejercicios progresivos de técnica elemental, esencialmente para entrenar al estudiante a la independencia de las dos manos.

En la búsqueda de esta independencia está una de las mayores dificultades del estudio del arpa en general (como del piano), instrumento donde las dos manos tienen las misma función en la emisión del sonido, son complementa-

rias, pero desempeñan al mismo tiempo un papel diferente en el resultado musical global.

Para estos ejercicios, he seleccionado una melodía de *huayno* (*Mamacha Carmen*, interpretada en el pueblo de Paucartambo, Cuzco, el 16 de julio durante la fiesta de la Virgen del Carmen), presentada para la ocasión en diferentes versiones, simplificadas desde el punto de vista rítmico, melódico y del acompañamiento.

Hay que comenzar siempre con ejercitar cada mano separadamente, y solamente más tarde, cuando los resultados son satisfactorios para cada mano, las dos juntas.

Cada ejercicio tiene que ser repetido x veces, y posiblemente en 2 ó 3 diferentes tonalidades (DO, SOL y FA mayor por ejemplo).



Ejercicio V



Ejercicio VI

Ejercicio VII

Ejercicio VIII

Ejercicio IX

Ejercicio X





Hemos comenzado con simplificar al extremo la melodía y los bajos, sea desde el punto de vista rítmico, sea de la densidad de la emisión sonora; añadiendo de a poco las dificultades (octavas, variaciones rítmicas, introducción de voces paralelas, etc.), hemos llegado al resultado final, es decir la versión completa y compleja de la pieza.

Este procedimiento puede naturalmente ser utilizado como modelo para el estudio de todos los temas presentados a lo largo de este método...

MAPA DE LAS REGIONES MENCIONADAS



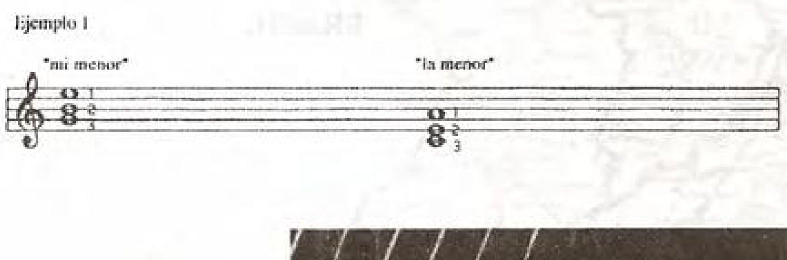
ESTILOS REGIONALES DEL PERÚ

EL ARPA DEL CUZCO

Encontramos en esta región muchos arpistas que utilizan cuerdas de nylon para acompañar a los orquestines, y algunos solistas que prefieren las cuerdas de metal.

Todos los ejemplos siguientes han sido interpretados con cuerdas de nylon, menos donde el uso del metal está expresamente indicado.

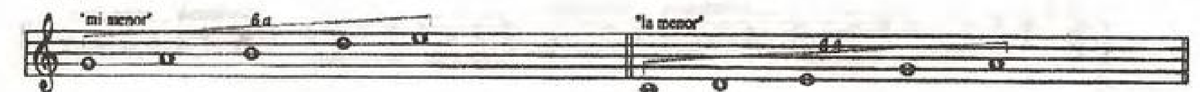
Sin embargo, el material de las cuerdas no tiene ninguna influencia sobre la técnica fundamental del instrumento, que es la misma en los dos casos: los cuzqueños utilizan normalmente sólo 3 dedos en la MD (p, i, m), limitando así en la mayoría de los casos a una sexta el intervalo máximo para abarcar. La MD no es muy móvil, se queda esencialmente en el mismo lugar, una vez «instalada» en su posición natural:





Es interesante notar que en esta posición la MD puede abarcar una escala pentatónica completa:



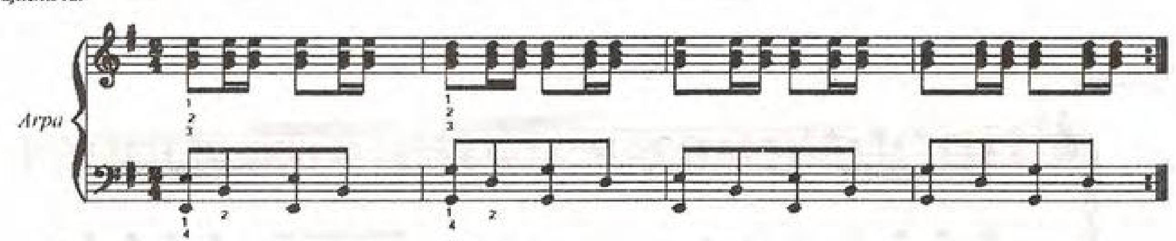


La escala pentatónica era la escala conocida y utilizada por los Incas; hoy en día, el 95 % de las melodías andinas siguen presentando exclusivamente las 5 notas correspondientes a este tipo de escala (y de sensibilidad musical y armónica...).

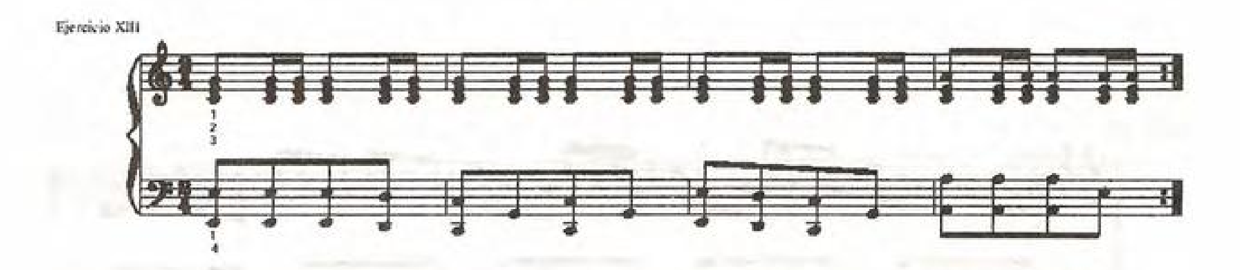
EJERCICIOS PREPARATORIOS

Ejercitar siempre primero las dos manos separadas, luego juntas.
¡Cada ejercicio tiene que ser realizado en 2 ó 3 tonalidades diferentes!





Ejercicio parecido, pero en la menor:















La MD desempeña a menudo un papel de acompañamiento, complementando el ritmo de los bajos. A veces trata de seguir la melodía, que se deforma inevitablemente debido a la posición fija de la mano. Pero como ya fue mencionado anteriormente, siendo el 95% de las melodías andinas pentatónicas, solamente se deberá cambiar de octava (subir o bajar según los casos) algunas notas de la melodía interpretada.

Un elemento importante que cabe remarcar, es que los cuzqueños, debido a la



medida original de sus *quenas**, generalmente afinan más alto: un la 440 por ejemplo, se convierte en 450. Solamente cuando en el orquestín aparece un

* **Quena:** flauta precolombina derecha sin pito (generalmente en sol, una octava más alta que la flauta en sol occidental, tesitura sol3 / si5, ver ejemplo 42), perfeccionada por los *Aymaras* durante el período preinca, e importada posteriormente al Cuzco (zona quechua) por los Incas.
En las zonas *aymaras*, existen muchas familias o tropas de quenas: *choquela, mollo, mocolulu, paceño, pusi-ppia, quena-quena,...* Cada tropa (menos las *choquelas*, que se tocan con el mismo instrumento al unísono) presenta instrumentos de dos o tres dimensiones, afinados por octavas y quintas (un poco como los diferentes saxofones), que se interpretan en pequeñas orquestas de 6 hasta 12 músicos, acompañados por una percusión.

acordeón (instrumento europeo de complicada construcción a afinación fija) se utiliza forzadamente la afinación occidental en 440... y por lo tanto es necesario construir quenas en esta afinación (más baja).

Otra observación es necesaria a propósito de la escritura musical utilizada; ignorando si los Incas o civilizaciones americanas anteriores habían desarrollado un sistema de escritura musical propio, se utiliza hoy en día para anotar melodías andinas el sistema de escritura musical europeo, concebido y perfeccionado durante siglos *para la música occidental*.

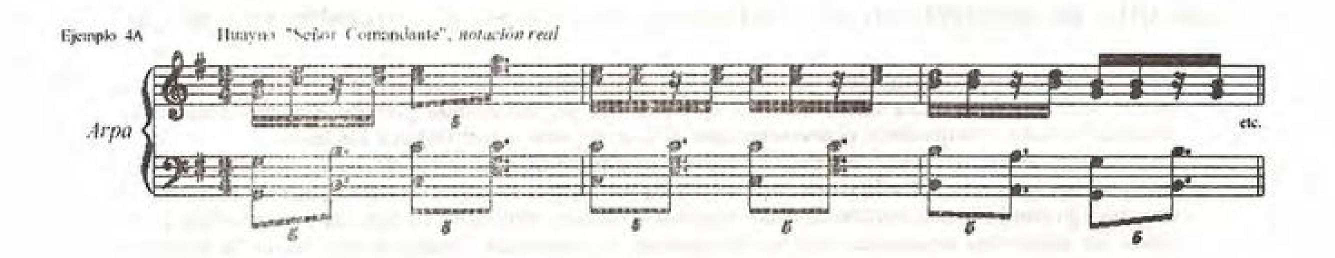
Ahora resulta que para anotar correctamente la música tradicional andina (y muchas otras músicas de nuestro planeta) los símbolos de esta escritura europea son insuficientes: a menudo las anotaciones no corresponde en realidad a la música *tocada*.

A veces son detalles, pequeños acentos que le dan (o le quitan si faltan...) todo su sabor a un tema.

Una prueba de lo que acabamos de decir son los cambios de compás que he tenido que utilizar para anotar las canciones anteriores (y muchas posteriores): la música andina no concibe, como la occidental, compases con tiempos fuertes (primer tiempo) semi-fuertes (tercer tiempo de un 4/4) y débiles (segundo y cuarto tiempo), de hecho hay una sola acentuación. Por otro lado la mayoría de las melodías occidentales son construidas por compases *pares* (a menudo 4: estudiar Mozart...), mientras que en los Andes las melodías con «compases» o mejor «cantidad de acentuaciones» impares son muy corrientes: véase los ejemplos 3 y 4.

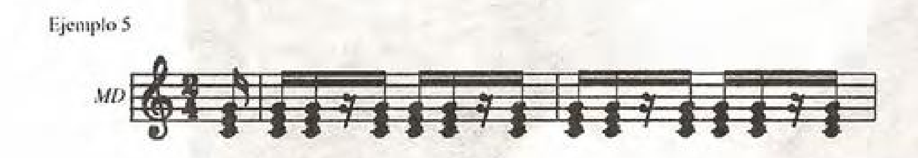
Para ilustrar con un ejemplo la realidad de esta diferencia entre la notación escrita y la interpretación, volvamos a retomar el tema anterior: la siguiente sería la notación real de la parte de arpa.

En realidad, en la MI no hay que interpretar las corcheas de forma cuadrada: la segunda corchea de cada grupo de dos es ligeramente anticipada respecto a la notación presentada anteriormente (que llamaremos *notación práctica*); una escritura con una subdivisión en *quintillos* se acerca entonces bastante a la música efectivamente tocada:

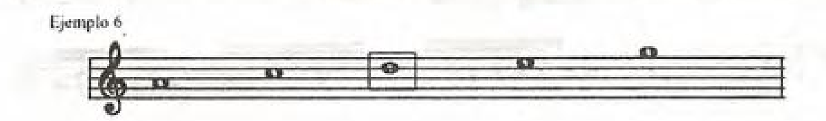


Con esto queremos decir que es casi imposible aislar esta música *viviente* de su contexto geográfico-cultural, y que junto a la teoría escrita, día tras día hay que preocuparse de tener contactos con quien practica a diario esta música, sea en vivo sea a través de grabaciones que abundan en el mercado fonográfico peruano, de manera de familiarizarse con las particulares características *rítmicas* de la música andina.

Existen muchísimos tipos de acompañamientos. Acabamos de ver la figuración rítmica más difundida para la MD:



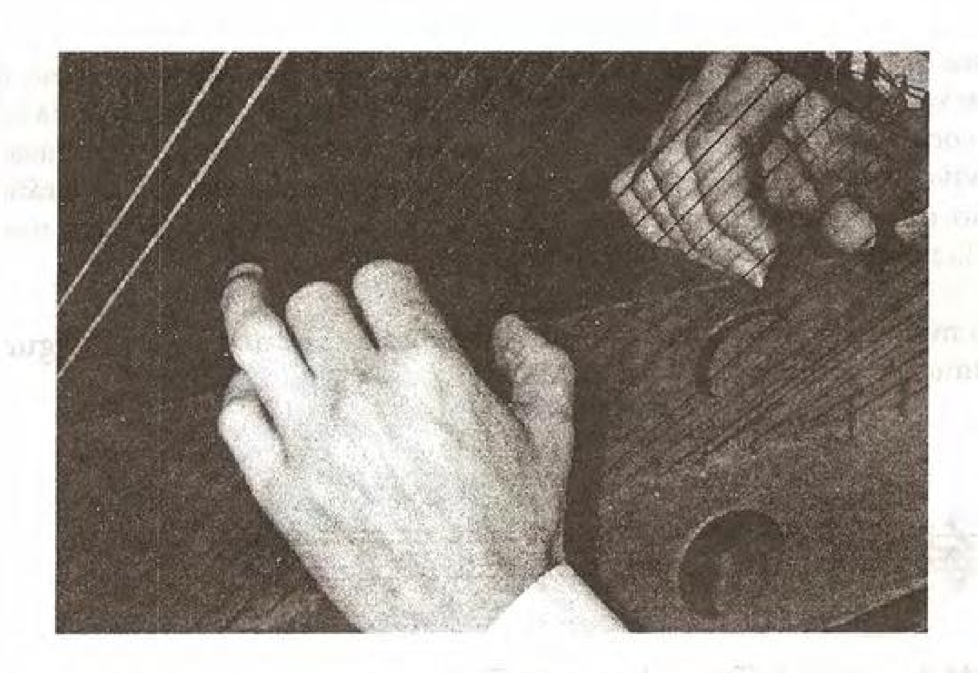
El arpista del conjunto Túpac Amaru de Tinta tiene una particularidad interesante: cada vez que aparece el tercer grado de la escala pentatónica (el único que no pertenece al acorde mayor (*do mi sol*) ni al acorde menor (*la do mi*) realizables en este tipo de escala

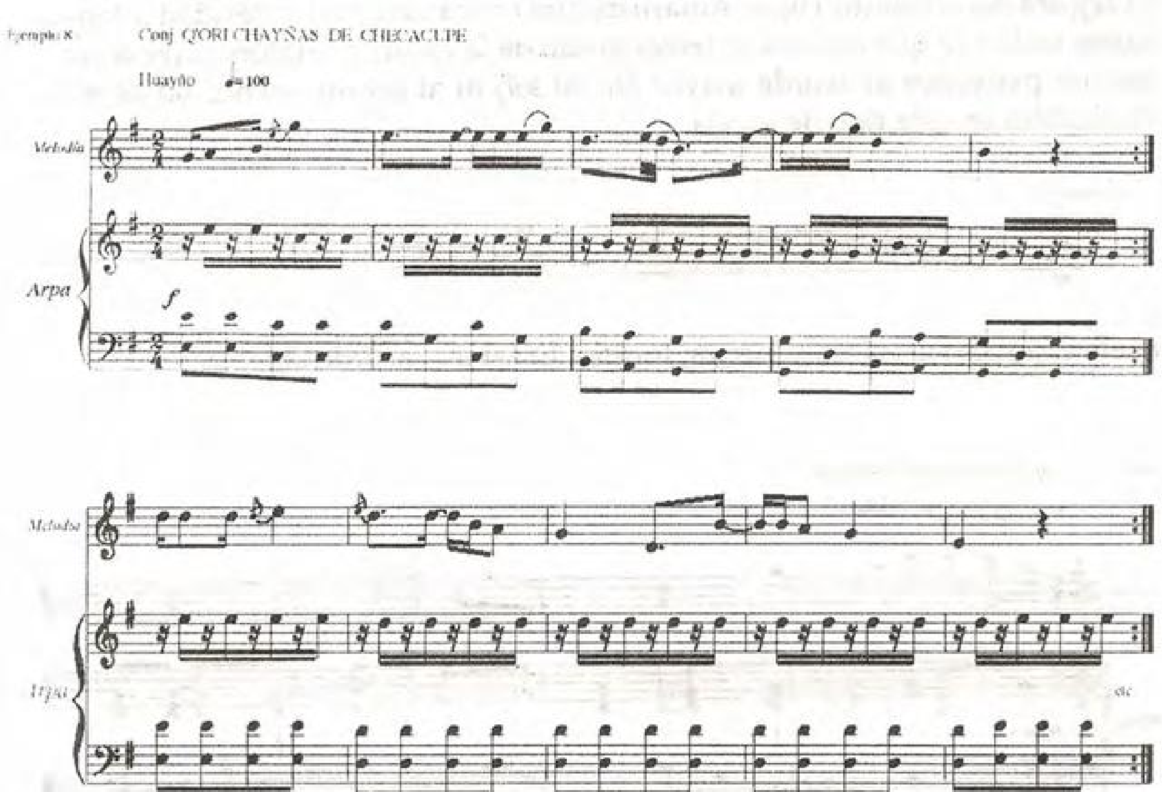


suele añadirle su quinta superior, formando así un «acorde abierto»:



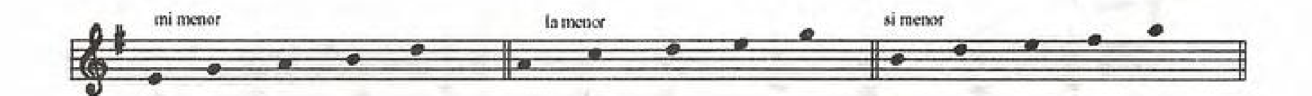
El alternar de las dos manos, la MI posicionada en octava, la MD en cuerda única una octava más arriba, con notas repetidas, es el acompañamiento típico ejecutado por Francisco Quispe, segundo arpista del conjunto *Qori Chayñas de Checacupe*.





Notaremos además que, en el caso que el conjunto disponga de dos arpas (Conj. *Q'ori Chayñas Cangalle de Checacupe, Apu Mallmaya de Checacupe*), si el tema está en la tonalidad de *mi menor*, estas tocan a distancia de octava, una aguda, la otra grave, cubriendo casi todo el diapasón, mientras que en las tonalidades de *la* y *si menor* están al unísono, dando así más cuerpo al registro medio grave.

Los Orquestines cuzqueños siempre tocan en estas tres tonalidades, ya que son los únicos que no requieren posiciones complicadas de parte de las quenas, instrumentos «en sol», que pueden ejecutar naturalmente la escala diatónica de Sol, es decir *sol la si do re mi fa#*, que permite realizar solamente tres escalas pentatónicas, las correspondientes a las tonalidades susmencionadas:



Otro tipo de figuración similar al ej.8, pero ejecutada en solista y con cuerdas de metal:

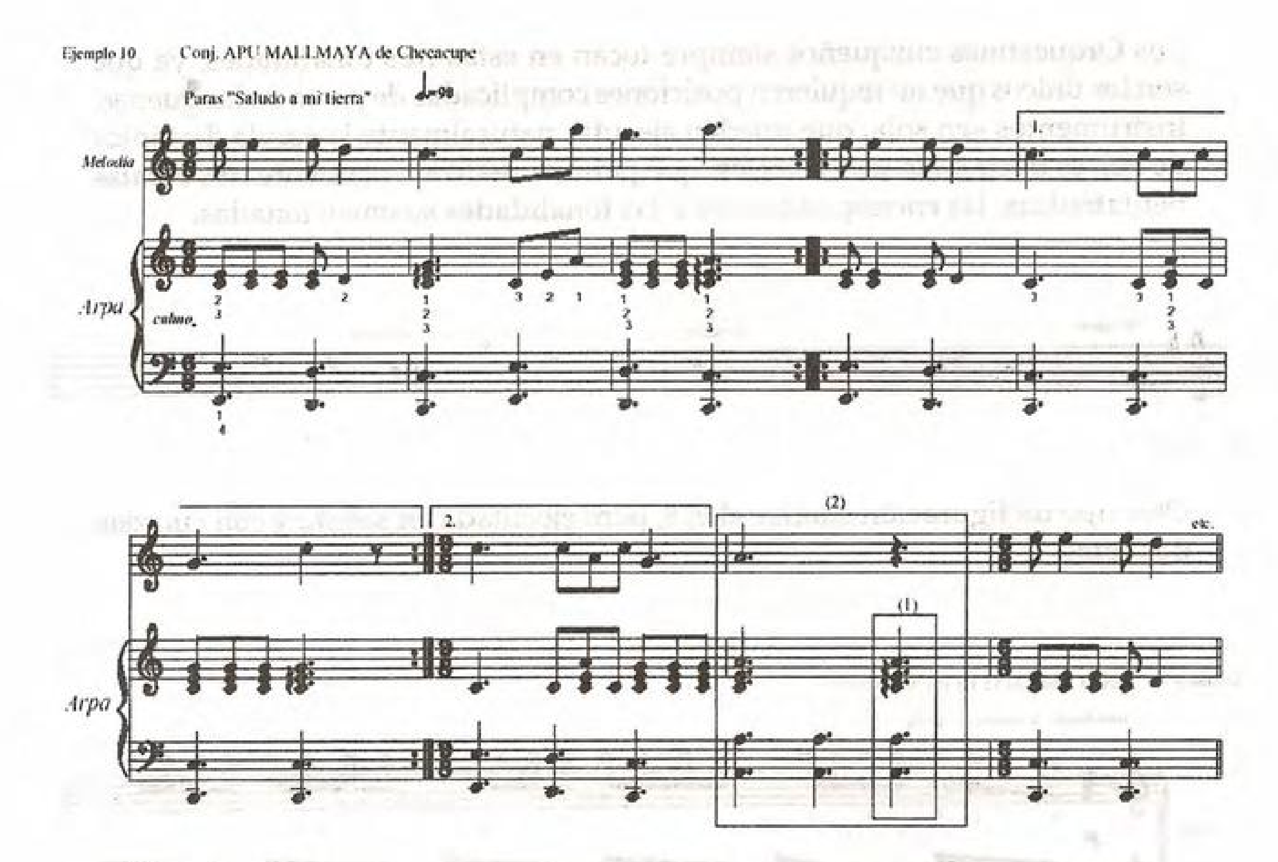


En las *danzas costumbristas** («Paras»*) suele aparecer un elemento decorativo (1) entre una repetición y otra del tema (con tiempos de espera a menudo impares, 3 en general, (2)):

* **Danza costumbrista:** danza andina en 6/8.
En el Cuzco se llama tambien *Paras*, palabra que tiene un doble significado:

- en español, la expresión *para!* se refiere claramente al baile, que presenta una parada (muy acentuada con el cuerpo, acompañada por un sonido gutural producido por la garganta de todos los bailarines al unisono) cada vez que la melodía se concluye;
- en quechua, *para* quiere decir lluvia: efectivamente, esta danza (ejecutada por quenas y percusiones), era antiguamente un ritual para pedir la lluvia a las divinidades.

No olvidemos que la zona andina padece desde siempre por la sequía, problema que se acentúa cada vez más con los cambios climáticos planetarios actuales.



Después de la introducción, a veces entre cada repetición del tema, y también antes de la fuga, aparece la parte llamada de la «escala»; los instrumentos de cuerdas melódicos como mandolina y violín ejecutan una escala que desempeña el papel de «corte» entre las diferentes partes.

Así puede presentarse la parte del arpa en estos momentos musicales:

Ejemplo 11 Conj. CONDEMAYTA DE ACOMAYO

Introducción de huayno

Arpa

ben ritmato

etc.





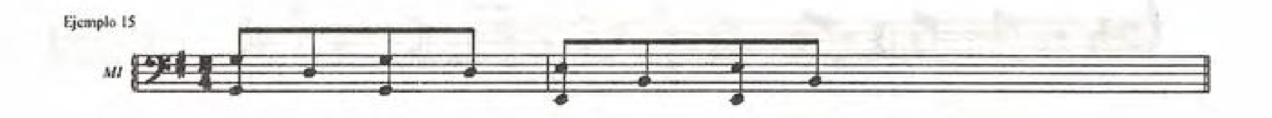
La figuración fundamental de los bajos del arpa cuzqueña es, como lo hemos visto en los ejemplos 3, 4 y 10, una repetición de la misma nota ejecutada en octava seguida de una bajada:



Encontramos este tipo de figuración también en las danzas costumbristas *(Paras):*



Otra figuración importantísima, de la cual ya hemos visto muchos ejemplos, es el alternar entre una octava y la quinta que se encuentra «dentro» de esa octava:



Menos corrientes, pero igualmente utilizados son los siguientes ritmos: MI en contratiempo (o mejor dicho, en síncope), MD muy rítmica, con el uso de un solo dedo (a menudo el p, vease los ejemplos 16 - 18 - 23A).

Observamos en el ejemplo siguiente que el arpa no tiene una función armónica al estilo occidental, más bien se mantiene esencialmente en la escala pentatónica, mismo cuando en el violín aparecen elementos armónicos «tonales» (escala menor melódica ascendente (1)); vemos entonces que coexisten elementos precolombinos e influencias hispánicas y occidentales.

Por otro lado, notamos en la melodía ejecutada por el violín la anticipación de muchas notas respecto al ritmo metronómico «cuadrado» (←):



También en el caso de este ejemplo, cuya notación resulta carente de precisión, es indispensable mostrar algunos compases de la *notación real*, que va a facilitar una interpretación correcta de la música escrita.

Gracias a la computadora, que nos ofrece la posibilidad de trabajar con unidades rítmicas cortas y complejas, podemos llegar al resultado siguiente. Sin embargo, éste resulta de lectura tan compleja que, una vez asimilado el concepto rítmico, será juicioso seguir utilizando la notación práctica:



Notamos que fundamentalmente, se trata del mismo caso del ejemplo 4A (la segunda corchea de cada impulso es ligeramente anticipada, y al mismo tiempo cada semicorchea también es anticipada respecto a la notación *práctica*).

En realidad, este no es un elemento totalmente nuevo, ya que una de las características de la interpretación del huayno es justamente la anticipación de muchas notas respecto al ritmo metronómico (véase al respecto la melodía de los ejemplos 8 y 16).

Podemos llegar así a la conclusión que, siempre según el punto de vista de la notación musical occidental, en muchos casos el huayno andino se presenta como un ritmo binario con una subdivisión en *cinco* (cada impulso o negra se subdivide en 5 semicorcheas o *quintillos*).

Llevando hasta las últimas consecuencias este concepto, podríamos arriesgar el siguiente tipo de notación (siempre compleja) para el ejemplo anterior:



Habrá que tener en cuenta esta particularidad rítmica para la interpretación de los huaynos cuzqueños y ayacuchanos en general, y para los ejemplos de estas regiones contenidos en este trabajo, aún cuando no esté expresamente indicado.

Veremos más adelante que por ejemplo para los huaynos del *Norte* una escritura con una subdivisión en tres *(trecillos)* resulta más cercana a la música efectivamente tocada.

El siguiente ejemplo nos da una idea de la concepción armónica muy original de los quechuas (en una tonalidad menor uso del IV° grado con tercera *mayor*, véase tambien al respecto los ejemplos 23A, 37, 70A y 85):



Observamos en el ejemplo anterior cómo el acompañamiento varía de octava, y cobra así más o menos peso, según que el arpista está acompañando a la voz o al «solo» de los demás instrumentos del orquestín.

En los ejemplos siguientes presentamos otras variaciones posibles en la interpretación y en los bajos:



Es interesante notar cómo la melodía termina en el tiempo débil del último compás, para así dar más fuerza a la fuga que sigue, con un solo tiempo (impar, ver ejemplos 4A y 10) de espera que sorprende al auditor.

Tal vez a estas alturas cabe remarcar que lo que presentamos son solamente algunas de las casi infinitas posibilidades de variaciones que se pueden realizar con el arpa en el acompañamiento de orquestines u otros conjuntos cuzqueños.

Queriendo interpretar el instrumento, una vez asimilados los ejemplos presentados, será útil seguir desarrollando la técnica de variación e improvisación, es decir variar los bajos en cada nueva repetición del tema, tratando de utilizar a la vez varios elementos de los que hemos presentado.

MD (cuerdas de metal) con utilización del a, bajos que siguen a la melodía, igualmente en octava:





En este caso también, para lograr un pasaje lo más preciso posible de la música *tocada* a la música *escrita*, mostramos algunos compases de la *notación real*:



El siguiente acompañamiento es una creación del arpista boliviano Guillermo Contreras. A pesar del desplazamiento rítmico siguiente en la MD



que raras veces he escuchado en el mismo estilo cuzqueño, vale la pena mencionar este invento valioso: (la MD, 4 dedos, se mueve «en bloque», siempre paralelamente)



El arpista (ciego) del Cuzco que toca en la Jatun Rumiyoc tiene la costumbre de doblar la melodía por partes con sus bajos y usa metal en las cuerdas agudas:



Notamos en el ejemplo anterior, que los bajos siempre tienen la tendencia a bajar (tendencia que podríamos casi generalizar en el estilo de arpa del Cuzco, véase también el ejemplo 13).

En el ejemplo siguiente, la particularidad que encontramos en los bajos de los dos primeros compases es la armonización: debido a la posición de la mano en octava con el i a la altura de la quinta, cuando el arpista ejecuta un bajo «mi», adaptándose también la MD que toca con el m una cuerda más abajo, automáticamente se crea en ese punto una armonía original del quinto grado natural (*mi sol si*), muy característica del estilo cuzqueño, en particular de los conjuntos *Túpac Amaru de Tinta* y *Yayanmarca de Cusipata.*

Ejemplo 23 Conj. YAYANMARCA DE CUSIPATA

Huayno ♩=94

Introducción

Melodía

Arpa

molto preciso e ritmato

(notar como el acompañamiento de la MD se vuelve cada vez más ligero y aireado!)

etc.

la: V(natural) III

A veces, aparece en el acompañamiento ejecutado por las arpas cuzqueñas una nota «andrógina» (en este caso un «fa» entre la natural fa y fa#), que resulta «desafinada» para nuestros oídos (occidentales o influenciados fuertemente por Occidente y su *sistema temperado*):

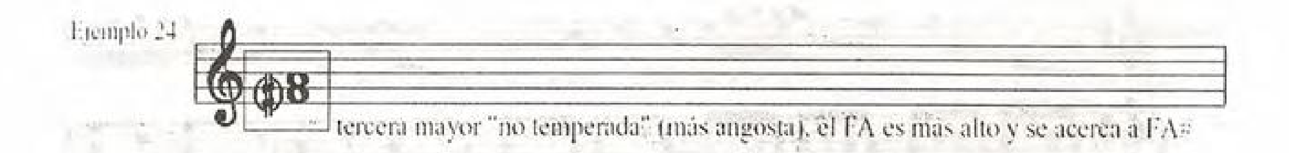


Podemos entonces arriesgarnos a afirmar que los Quechuas *precolombinos* conocían muy bien las leyes físicas que dan origen a los armónicos y a la creación de los intervalos (leyes descubiertas recién en 1700 por Sauveur en Europa).

Mucho más tarde, en Europa hacia 1695, Werckmeister inventaba el *sistema temperado*, reinante en Occidente a partir de 1750 hasta nuestros días por razones de comodidad y de uniformización del sistema, que iguala los 12 semitonos contenidos en una octava que componen la escala cromática.

Por esta razón, hoy en día una tercera mayor temperada (la que resulta «afinada» para nuestros oídos ya «deformados» por 250 años «temperados») es en realidad un poco más «grande» o ancha que la tercera mayor natural no temperada.

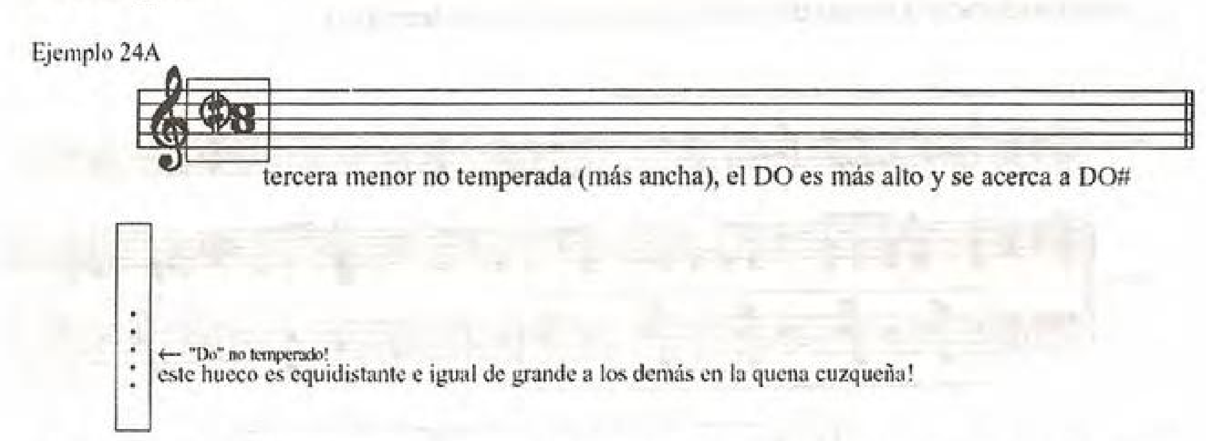
Los cuzqueños siguen simplemente afinando sus instrumentos de forma no temperada, lo que implica (utilizando siempre a *LA* como nota de partida):



Esta nota FA no está desafinada sino que simplemente *no está temperada*.

NB. Encontramos el mismo tipo de «problema» (contra el cual han luchado desesperadamente y al final optaron por modificar la construcción del instru-

mento muchos músicos *«latinoamericanos»**) en las quenas cuzqueñas, donde la nota «do» está a menudo «demasiado» alta: por el mismo motivo, y examinando nuevamente los intervalos, nos damos cuenta que la tercera menor temperada es un poco más «angosta» que la no temperada. Por eso se obtiene en la quena:



En la música clásica nació en el siglo XX un movimiento «purista» que se propone (con éxitos desiguales) interpretar toda la música escrita antes de 1700 con instrumentos afinados de forma *no temperada*. Paralelamente, algunos compositores contemporáneos han utilizado en obras modernas este tipo de intervalos para así agrandar el abanico expresivo a su disposición.

Antes de terminar, dos palabras a propósito de la marinera cuzqueña.

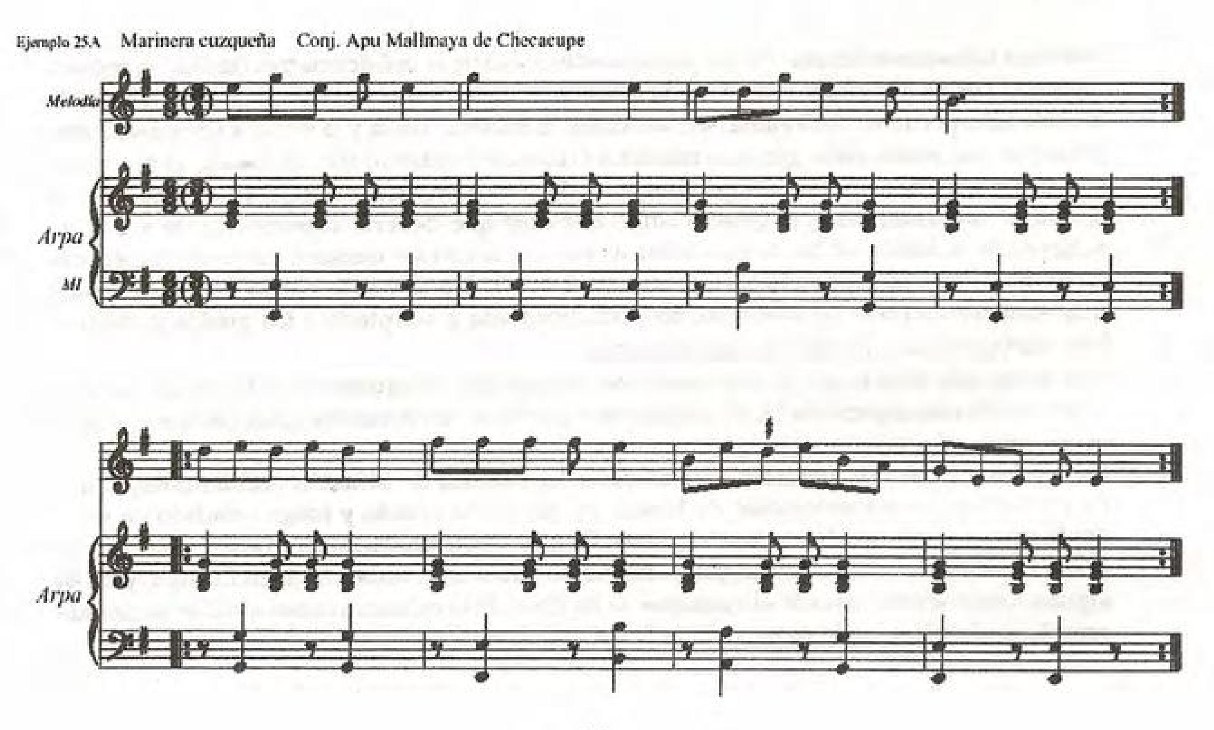
Como bien sabemos, la marinera es un ritmo *ternario* costeño criollo de clara matriz española. Ahora resulta que la música tradicional andina es y ha sido siempre *binaria;* el artista andino difícilmente concibe los ritmos ternarios (véase el ejemplo 81)...

* **Músicos latinoamericanos**: En los países andinos existe la música nativa (india), la música mestiza (a estas dos clases pertenece la música de arpa que presentamos en este trabajo), la música afro-peruana, -boliviana, -ecuatoriana, la música criolla y la música *latinoamericana*. Mientras que todos estos géneros musicales (menos el último) siguen siendo el medio de expresión artística «personal» privilegiado de los diferentes pueblos que componen la sociedad sud-americana, el género *latinoamericano* que debería supuestamente ser la resultante de la fusión de las demás músicas presentes en este mosaico cultural, corresponde en realidad a las necesidades expresivas de una minoría y se presenta a menudo como una «música andina» de sabor exótico, transformada y adaptada a los gustos y costumbres europeos para facilitar así su consumo.
Se le ha sacado todo lo que podría cuestionar, soprender o disgustar un oído occidental y así se ha vuelto una especie de *OGM* (organismo genéticamente modificado), con resultados a veces sorprendentes.
Esta música ha tenido parcialmente acceso a los medios de difusión occidentales, lo que ha producido un malentendido de fondo, ya que se ha creado y luego vendido en Occidente bajo la apelación de «música andina». Después, este producto ambivalente ha regresado a los paises de origen donde, por el hecho de haber sido consumido en Europa, y así de alguna forma «haber pasado el examen», se ha difundido entonces como «folclor nacional», remplazando a veces a lo nativo...

Pero la marinera siendo un ritmo que en realidad *oscila* entre un 3/4 (ritmo ternario a subdivisión binaria) y un 6/8 (ritmo binario a subdivisión ternaria), permite que el intérprete tenga la posibilidad de incluir en el acompañamiento de las marineras cuzqueñas, es decir andinas, elementos de origen binaria familiares, como este ritmo muy parecido a los ejemplos 16 y 26 (MI); hay una neta tendencia a tratar de volver binario el ritmo ternario:



De igual manera reconocemos en el ejemplo siguiente una «imitación» del ritmo en síncopa típico del huayno andino (MI) (ejemplos 18 - 53A - 65):



Como conclusión, haremos la observación siguiente: en la música occidental, estamos acostumbrados a que la función de un instrumento acompañante sea dar la armonía, elemento fundamental de esta música.

En la música andina siendo una música esencialmente melódica, tímbrica y rítmica, muchas veces la armonía pasa a un segundo plan o no es tomada en consideración, presentándose como un elemento ajeno a la concepción musical indígena.

Por esta razón, no hay que considerar o querer atribuir al arpa de los orquestines cuzqueños la función de un instrumento armónico; se trata más bien de un bajo (MI), que a veces hasta puede presentar una melodía de tipo contrapuntístico, y de una entidad rítmica (MD) cercana a una percusión (ejemplo 23).

TEMAS DEL CUZCO

Practicar las siguientes partituras *después* de haber estudiado a fondo el capítulo «El arpa del Cuzco».

Este primer paso es *indispensable* para entrar en confianza con las características rítmicas del estilo.

La función principal del arpa cuzqueña es acompañar a los orquestines; a través de las siguientes canciones el estudiante se acostumbrará a realizar acompañamientos.




2.
Fuga


Huayno Conj. YAYANMARCA DE CUSIPATA
Transcripción:
Claude Ferrier
Partitura 2
♩=94
Introducción
Melodía
Arpa
molto preciso e ritmato
1.
2.
(mandolina)
Tema
etc.

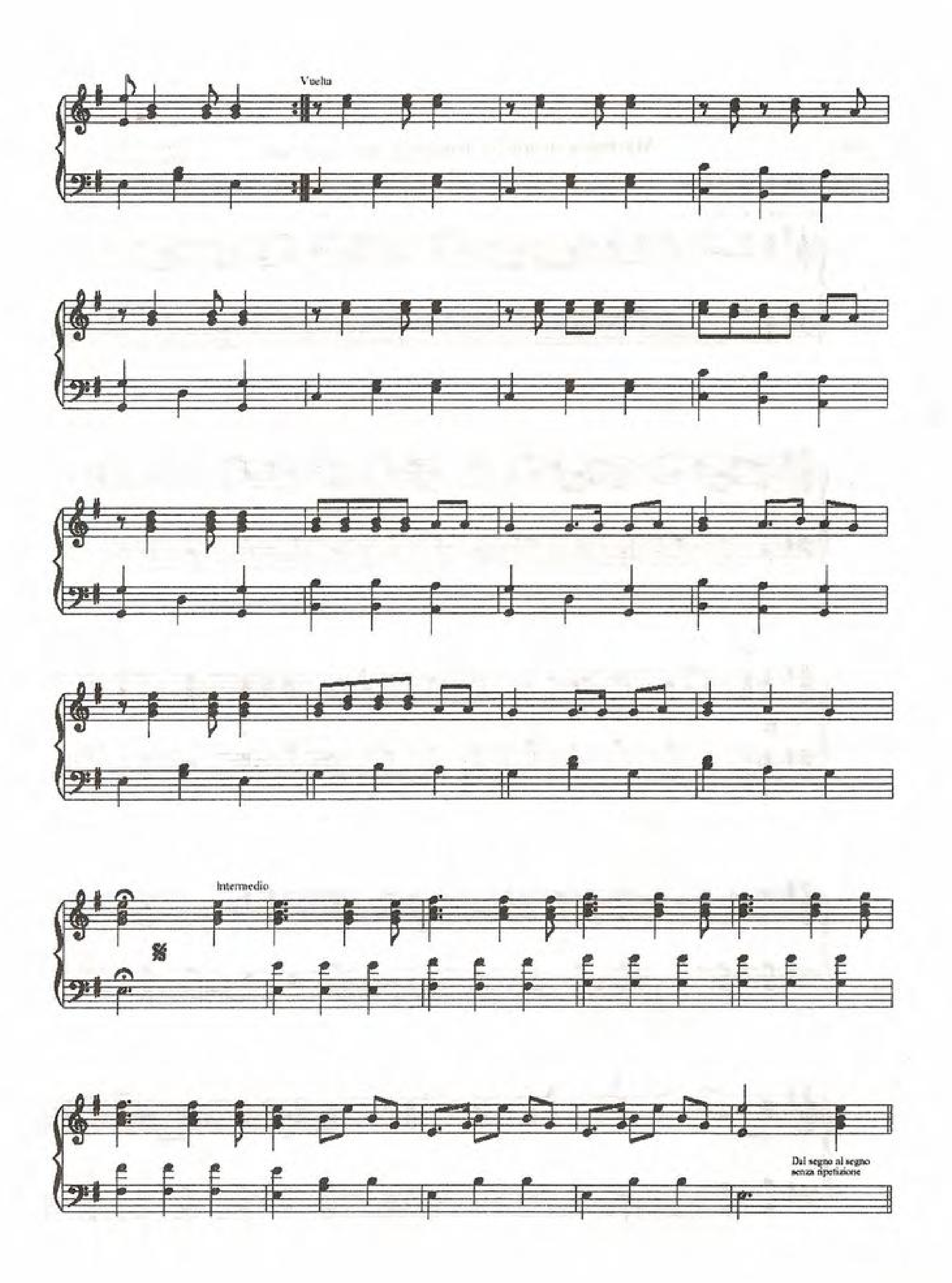
Partitura 3

Marinera cuzqueña, Pitumarca (Don Leandro Apaza)

Transcripción:
Claude Ferrier

Tema interpretado por un solista.





Vuelta
Intermedio
Dal segno al segno
senza ripetizione

EL ARPA DE LUCANAS (AYACUCHO CAMPO)

Se trata de un estilo interpretado *siempre* con cuerdas de metal en el registro agudo, cuyo sonido muy bien se mezcla a nivel tímbrico con el violín, que el arpa suele acompañar. Me limitaré a analizar y presentar huaynos lentos y rápidos, navideños y carnavales (*chimaychas*), la *Danza de Tijeras* (la expresión artística más conocida de esa región) siendo un capítulo muy complejo y vasto para este trabajo sobre el arpa peruana en general. Por otro lado, considero insuficientes mis conocimientos sobre este tema específico como para dar una guía segura a los interesados.

Quiero aclarar de entrada que las tonalidades (la menor / mi menor) en las cuales he anotado los ejemplos de este capítulo son puramente *indicativas*. En realidad, los intérpretes del estilo Lucanas tocan en muchas tonalidades diferentes, ya que no son «dependientes» como los cuzqueños de instrumentos a afinación fija como la quena o el acordeón.

El arpa y el violín (que hasta puede estar afinado *un tono más arriba* de lo normal, experimento también realizado hacia 1900 por Gustav Mahler en su *Cuarta Sinfonía)* se afinan entonces exactamente según las necesidades de los cantantes o eventualmente de los danzantes.

En este estilo se utilizan 4 dedos, como en todos los que estudiaremos más adelante. Muchos arpistas dan una gran importancia a la utilización de los 4 dedos en la MD: cuando tuve la suerte de encontrarme con el maestro arpista Antonio Sulca de Huamanga, me pidió que le tocara una pieza, escuchó atentamente, y cuando terminé comentó (aclaro que Antonio Sulca es ciego): «Muy bien, usted utiliza 4 dedos...»

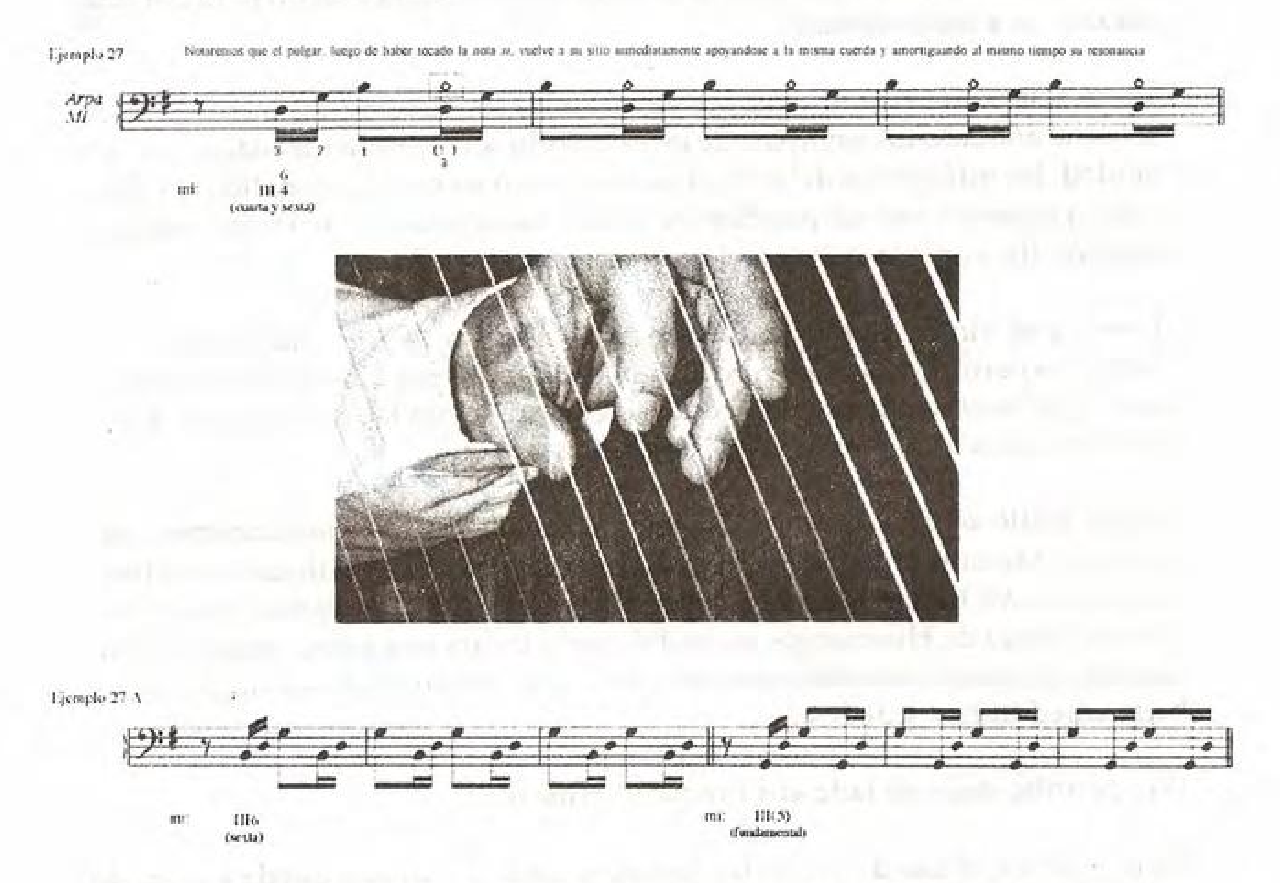
(Me permito dejar de lado sus fundadas críticas...).

En la práctica, el uso de los cuatro dedos, es decir del anular, queda a menudo como un ideal, ya que la mayoría de los arpistas de todas las regiones siguen utilizando solamente tres dedos, lo que lleva a un desarrollo complejo de la técnica de la MD, que abarca entonces una octava con el p y el m. Sin embargo, he indicado siempre una digitación ideal con el uso de la a, lo que permite realizar acordes a cuatro voces cuando se revela necesario o parte integrante de un estilo (véanse los ejemplos 51, 52, 53A, 62, 82).

La técnica base del estilo Lucanas corresponde a la utilización del «trémolo» (el rápido alternar libre, *no medido* del p y del a) en la MD posicionada de forma a abarcar una octava (sobre todo en los huaynos lentos):



Mientras que en la MI, posicionada de forma similar a la MD (sobre todo en los huaynos rápidos), se utiliza el *ostinato*, o sea la repetición «obstinada», a veces a todo lo largo de una pieza musical, de la misma figuración rítmica, y en este caso de la misma armonía, casi siempre el IIIer grado en sus diferentes inversiones, es decir cuarta y sexta (muy corriente), sexta (corriente), y fundamental (menos corriente)



La técnica del trémolo tiene como fin evidente la imitación de la emisión sonora del violín, instrumento que produce sin dificultad alguna un *sonido continuo*.

La música andina en general «rechaza» los huecos, los vacíos. En el campo de los aerofonos sobretodo, han sido inventadas técnicas refinadísimas que permiten resolver el problema de la respiración y así obtener un sonido continuo, en el siku aymara por ejemplo, mediante la técnica llamada del *diálogo musical*, o en las familias o *tropas* de quenas como las *choquelas*, donde la cantidad de instrumentos iguales permite a cada instrumentista de hacer cortas pausas para tomar aire sin que eso se note en el resultado musical global.

EJERCICIOS PREPARATORIOS

Ejercitar siempre primero las dos manos separadas, *luego* juntas.

Practicar cada ejercicio *mínimo* en dos tonalidades diferentes, por ejemplo la menor y mi menor.



La MD interpreta la melodía, a veces algo simplificada, al unísono (p) y a la octava inferior del violín (a):

Ejemplo 28 Huayno lento ♩=78 (notación práctica)

"escala" o "corte"

Tema

Arpa

etc.

Antes de seguir, cabe remarcar que, debido a los problemas de escritura musical ya mencionados anteriormente (ejemplos 4A y 16A), se deben de interpretar algunos elementos del ejemplo anterior de la forma siguiente:



Hay una ligera aceleración en la interpretación de las 3 primeras notas.

De igual manera:



La primera nota (corchea) del compás es ligeramente más corta y las siguientes (2 semicorcheas) ligeramente más largas. Repito: se trata de matices muy sutiles pero determinantes para la interpretación, que sólo se pueden llegar a dominar con el contacto prolongado con intérpretes tradicionales o con sus grabaciones.

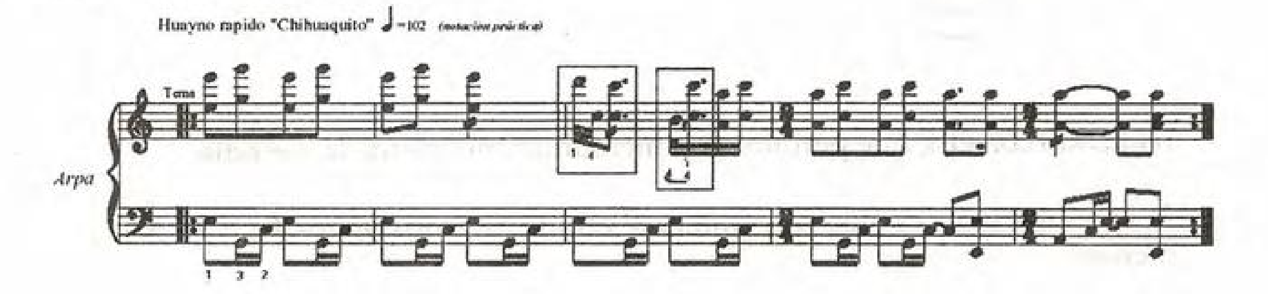
Para que corresponda a la realidad de la música tocada, habría entonces que anotar el tema anterior de la forma siguiente:



Una de las características del estilo ayacuchano en general son ciertas apoyaduras, diferentes a las que encontraremos en el estilo del *Norte* (ancashino y de la sierra de Lima).

La posición en octava de la MD permite una fácil realización de dichas apoyaduras, superiores en la octava superior (p) (menos frecuentes) e inferiores en la octava inferior (a) (más frecuentes):



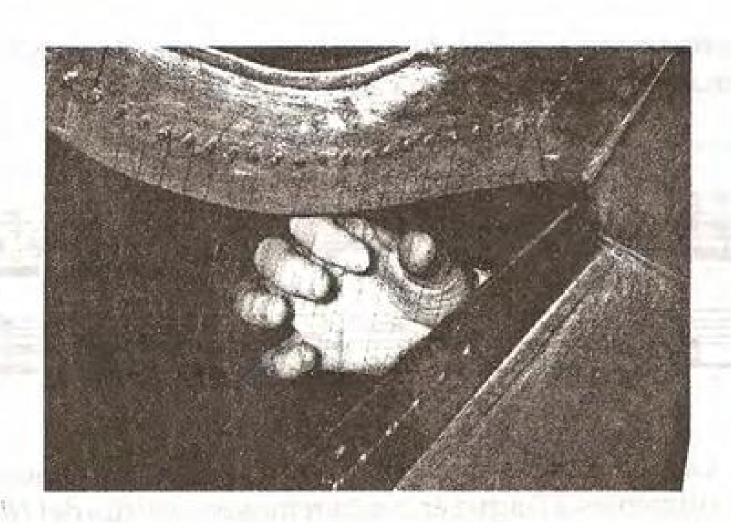




El ejemplo a continuación, nos permitirá presentar los elementos siguientes:

1) La melodía (MD) es enriquecida a menudo por una *segunda voz* paralela (véase también el ejemplo anterior), que puede ser ejecutada con el m (tercera superior de la melodía) o con el i (tercera inferior de la melodía), según las necesidades armónicas o el gusto del intérprete que prefiere uno u otro contracanto.

Notaremos que estas voces complementarias jamás aparecen juntas, lo que implicaría el uso de 4 dedos *a la vez,* elemento que no es contemplado en este estilo;



2) Aparece a veces un elemento decorativo que llamaremos «corto glissando».



realizado con el a, que permite ornamentar ulteriormente la melodía;

3) La *escala* es ejecutada integramente en los huaynos lentos (♩ = 76 más o menos).

El choque melódico debido al 7° grado *natural* tocado por el arpa con el 7° grado *alterado* ejecutado por el violín no molesta mucho y hace parte de una concepción armónica abierta.

Naturalmente, en este caso tambien hay que utilizar el concepto rítmico de la *notación real* ya presentado en el ejemplo 28A - B - C.

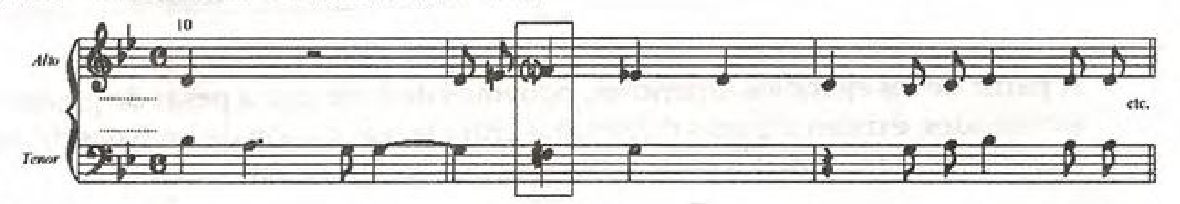
Ejemplo 31 , Conj. LOS DANZANTES DE PUQUIO





Es interesante notar como en las partes instrumentales los bajos del arpa se vuelven más simples, para permitir mayor fluidez en la interpretación de la melodía en la MD y dar más resalte al violín, mientras que en las partes cantadas los adornos de los bajos acompañan maravillosamente la voz humana sin invadir su registro.

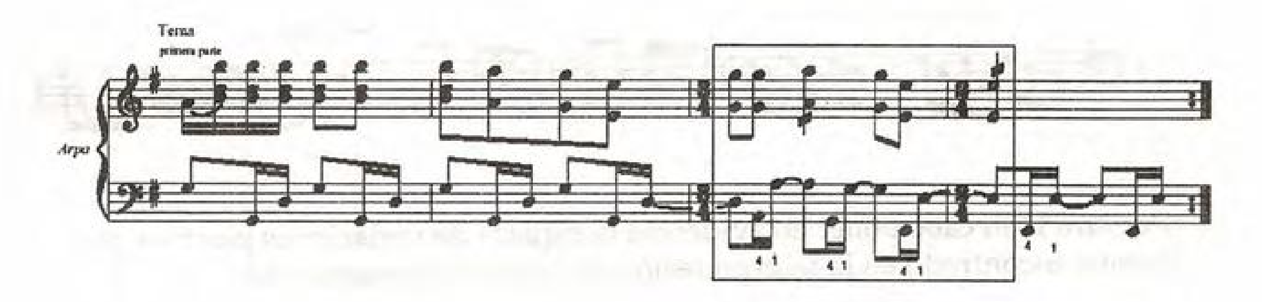
El tipo de disonancias que hemos mencionado en el punto 3) se encuentra por otros motivos también en la música del Renacimiento y barroca occidental, cuando «se chocan» la escala menor melódica ascendente en una voz y la descendiente en otra voz:



En los huaynos rápidos, (♩= 96 más o menos), el arpista suele ejecutar un trémolo en la tónica, paralelamente a la escala del violín, que resulta demasiado veloz para la movilidad de la MD (véase tambien al respecto el ejemplo 29):



Notaremos cómo los bajos a contratiempo (síncopa...) anticipan (como un canon) o siguen a la melodía de la MD, enriqueciendo el aspecto contrapuntístico de la interpretación:





A partir de los ejemplos anteriores, podemos deducir que a pesar de grandes similitudes, existen algunas diferencias entre la realización de los bajos de los huaynos rápidos y de los lentos. Por ejemplo la figuración,

elemento fundamental de acompañamiento en los huaynos lentos, aparece solamente en las introducciones de algunos huaynos rápidos desapareciendo despues debido a la dificultad de mantener este tipo de diseño con una cierta velocidad.



Caso parecido es también la figuración siguiente, que encontramos solamente en los huaynos lentos interpretados por Jesús Crisóstomo «*Cachicha*», arpista del conjunto *Amistad de Lucanas* (la blanca entre paréntesis indica la posición fija del m, simplemente *apoyado* en la cuerda do):



Por otro lado cabe poner en evidencia la riqueza de variaciones posibles que hemos encontrado en la interpretación de los bajos. Resumiendo:



En el ejemplo siguiente volvemos a encontrar un elemento parecido al ya mencionado en el capítulo dedicado al Cuzco (ejemplos 17 - 23A): el sexto grado (de la menor por ejemplo) fa está alterado a fa# (aquí *temperado*), dando origen a un sabor «lidio» (quinto modo eclesiástico occidental medieval, llamado tambien *tritus*, cuya característica es el intervalo de un tono entero entre cada una de las 4 primeras notas del modo (*fa sol la si*), que forman justamente un tritono) característico del estilo Lucanas; añadiremos que una particularidad de los navideños es la ausencia de la utilización de la técnica del trémolo:



No puedo dejar de insistir una vez más sobre la imprecisión del sistema de notación musical occidental para la clase de música que estamos analizando; en realidad, en el ejemplo anterior (MI), hay que interpretar las corcheas de la forma siguiente:



El tema siguiente presenta evidentes influencias de la ciudad. Podemos llegar fácilmente a esta conclusión analizando la armonías de SD (es decir notas ajenas a la escala pentatónica como el VI° grado) que aparecen en las dos partes principales. Mostramos primeramente algunos compases de la *notación real*:

Ejemplo 39 Huayno rápido, *notación real*

Introducción

Arpa

Tema

etc.

Ejemplo 39 A Huayno rápido ♩=108 *notación práctica*

Introducción

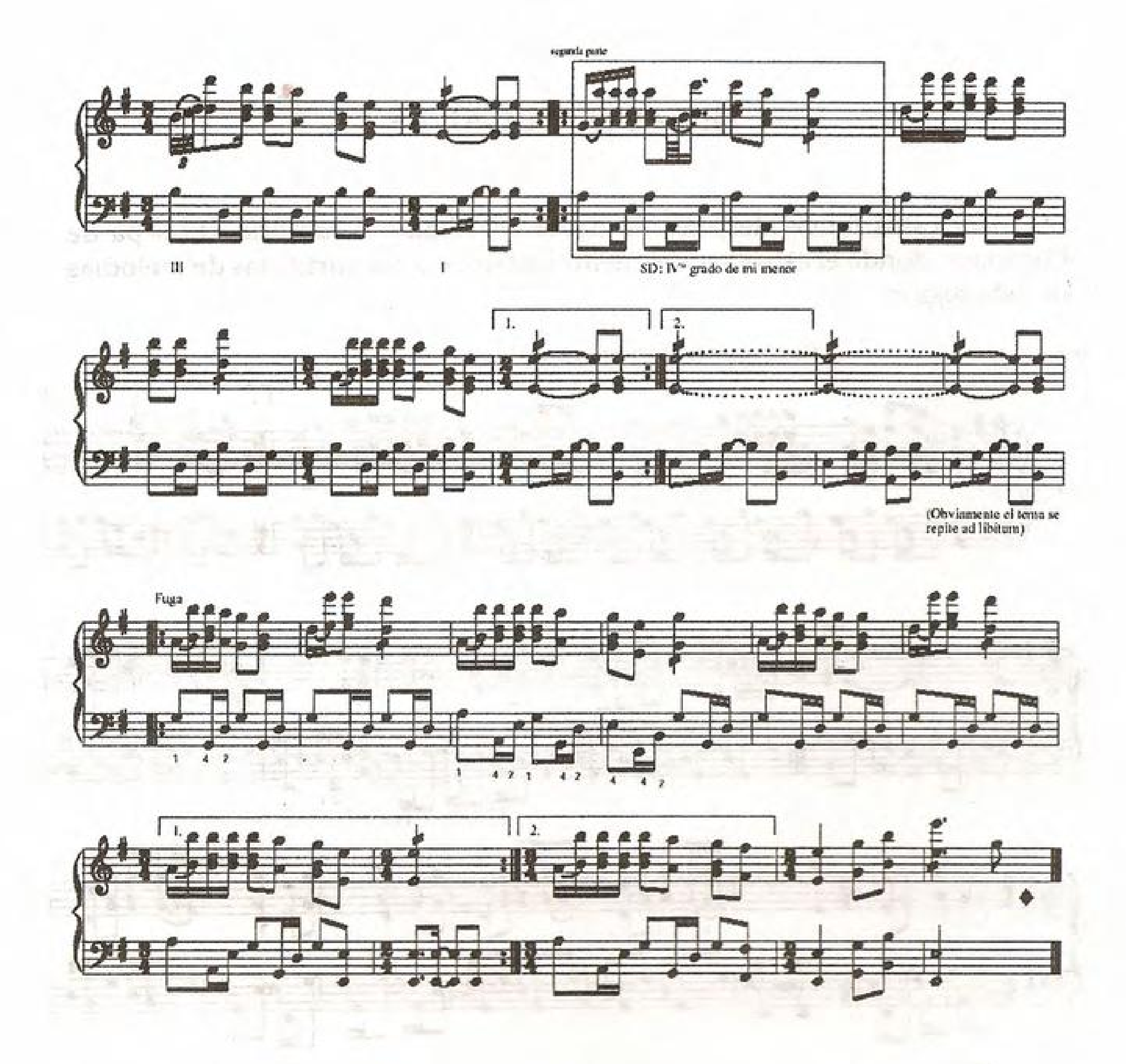
Arpa

mi: III

V (natural)

Tema primera parte

SD: VI° grado de mi menor



Concluyendo, añadiremos que el arpa *Lucanas* es utilizada a veces como percusión al mismo tiempo que como instrumento de cuerdas; un tercer músico marca el rítmo de huayno con las manos en la parte inferior (más ancha y con más resonancia) de la tapa del instrumento, utilizándolo de hecho como un cajón...

TEMAS DE LUCANAS

Practicar estos temas después de haber estudiado el capítulo «El arpa de Lucanas», donde el estudioso encuentra además otras partituras de melodías de esta región.



Partitura 5

"Navideño"

Transcripción:
Claude Ferrier



Partitura 7

"Carnaval"

Transcripción:
Claude Ferrier




gliss.
gliss.
gliss.
3
(a) 2
gliss.
1.
2.
gliss.

EL ARPA DE HUAMANGA (AYACUCHO CIUDAD)

Se trata de un estilo esencialmente solista que se ha desarrollado mucho, de forma parecida al de la guitarra ayacuchana, que alcanzó su apogeo con las magistrales interpretaciones del maestro Raúl García Zárate.

Las cuerdas utilizadas son siempre de nylon. Es probablemente el estilo más complejo a nivel puramente técnico.

Muchos son los maestros que cabe mencionar en este capítulo: Florencio Coronado, Luciano Quispe, Antonio Sulca, etc. De este último intérprete, con el cual he tenido contacto directo y cuyo estilo he estudiado a fondo, son la mayoría de los ejemplos que se encuentran en esta parte del método.

La posición base de la MD es, como en el estilo Lucanas, la octava. Esta octava se enriquece casi siempre de una tercera voz, a menudo la tercera inferior realizada con el i (1).

Otra similitud con el estilo Lucanas es el uso (más parsimonioso) de la técnica del tremolo (2), limitada hasta ahora a 2 dedos (una octava) y a la MD, que se desarrolla ulteriormente en el estilo ayacuchano incluyendo la tercera voz que acabamos de mencionar (y a veces hasta una cuarta voz ejecutada con el m) y que aparece hasta en la MI (en los yaravíes), aunque con una técnica un poco diferente, que llamaría *repetición rápida* más que trémolo:



La música de la ciudad de Ayacucho ha tenido por un lado mucha influencia hispánica y occidental en general; es por este motivo que encontramos en este estilo elementos típicos de la música tonal:

1) La armonía toma una importancia decisiva (aparición del IV°grado subdominante SD, prácticamente ausente en los estilos estudiados anteriormente; en algunos temas de la última década, por ejemplo canciones de Trudy

Palomino, la SD desempeña un papel fundamental. Encontramos a veces hasta la dominante de esta subdominante, es decir, un acorde ya bastante alejado de la tonalidad de partida); esta armonía, desarrollada por grandes guitarristas ayacuchanos como Daniel Kirwayo y Manuelcha Prado, es utilizada para nuevos fines expresivos, pero sin alejarse de la esencia de la música ayacuchana y andina en general.

Como ya lo hemos dicho, el hombre (el artista) andino tiene una gran facultad de adaptación y sabe incorporar elementos ajenos a su vida (a su arte) sin alterar su esencia.



Con una guitarra no habría ningún problema en tocar el acorde D de la SD (mi mayor) completo (mi *sol#* si); con el arpa no es posible, es por eso que el acorde está incompleto (mi ? si). Pero vamos a descubrir qué solución ha sido encontrada para una limitación parecida:

2) El VII° grado de la escala menor toma en la música ayacuchana la misma función de *sensible* (que resuelve en la tónica) de la música tonal y consecuentemente se presenta a menudo *alterado*, o sea subido de medio tono.

Ahora, para poder obtener este VII° grado alterado y siendo como lo hemos visto el arpa peruana un instrumento diatónico que no tiene la posibilidad de alterar cromáticamente ninguna nota, los intérpretes tradicionales han tenido la genial idea de afinar medio tono más arriba *únicamente* el VII° grado de la octava 3 (correspondiente al *do central* de un piano).

Se afinará entonces la cuerda correspondiente de la siguiente forma:

Ejemplo 42

MD — octava 2 — octava 3 — octava 4 .... — do central — en la menor — en mi menor — en re menor

De esta manera, se puede obtener al mismo tiempo, pero en diferentes octavas del instrumento, un acorde mayor del V° grado (dominante D, por ejemplo si ***re#*** fa# en la tonalidad de mi menor) ***y*** un acorde del IIIr grado (paralela de la tónica PT, sol si ***re natural,*** siempre en mi menor):



Este cambio de afinación del instrumento no es sin consecuencias: según la posición de la MD y las armonías requeridas, el intérprete se verá obligado, en el momento en que la melodía «pasa» por el VII° grado natural, a evitar de tocar la nota alterada que se encontrará, a veces, una octava más arriba, otras una octava más abajo, lo que complica notablemente la técnica de interpretación (1).

En el ejemplo siguiente (44A) notaremos también la armonización disonante muy original de SD (2), y el final decididamente tonal (séptima de dominante - tónica)(3), típicamente ayacuchanos:





La alteración del VII° grado permite también la realización de apoyaturas o adornos semi-cromáticos interesantes, típicos del estilo ayacuchano (véase también el capítulo anterior):





Durante la escala, momento cumbre de los huaynos ayacuchanos que sirve de intermedio entre las diferentes partes o repeticiones del tema, los intérpretes suelen mantener la posición de octava en la MD; debido a la velocidad con la cual se mueve esta mano, la disonancia de octava disminuida no se nota (véase también los ejemplos 31 - 32).

Por otro lado, considerada la importancia ya mencionada de este momento musical, los arpistas (y guitarristas...) ayacuchanos han desarrollado mucho la técnica de la escala, de la cual encontramos muchas versiones, incluso con el uso del arpa como percusión (ejemplo 48 punto 7)(véase también el final del capítulo anterior).

Ejemplo 48 ESCALAS o cortes entre la introducción, las diferentes partes del tema y la fuga




5
etc.
6
pp f p f pp f p f pp f p f
7
con el puño cerrado, golpear suavemente la tapa del instrumento
Arpa



El próximo ejemplo no sólo presenta otro tipo de escala sin el uso de cuerdas dobles o triples, sino también apoyaturas y adornos típicos del estilo ayacuchano (véase también el ejemplo 48 punto 4):



Intermedio típico antes de la fuga, sobre armonías D - T (tónica menor y relativo mayor):



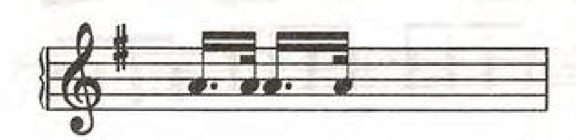
Como vamos a ver a través del ejemplo siguiente, la MI realiza una improvisación contínua presentando bajos muy variados y a veces complejos.

Aclaramos que el *yaraví* es un tipo de música lenta sin pulsación *regular*.

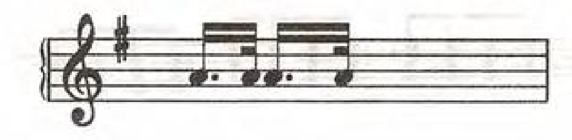
Ejemplo 51 Yaraví "No hay quien al pobre levante"

Arpa

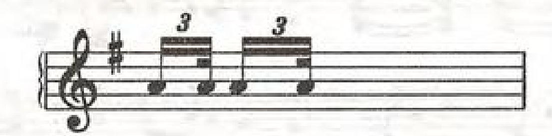
En el ejemplo siguiente, no hay que interpretar rígidamente el ritmo:



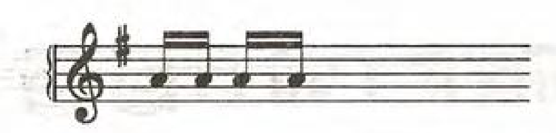
En el ejemplo siguiente, no hay que interpretar rígidamente el ritmo:



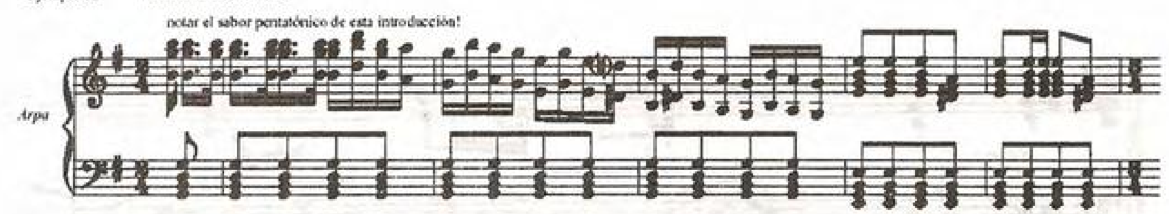
que se acerca mucho a

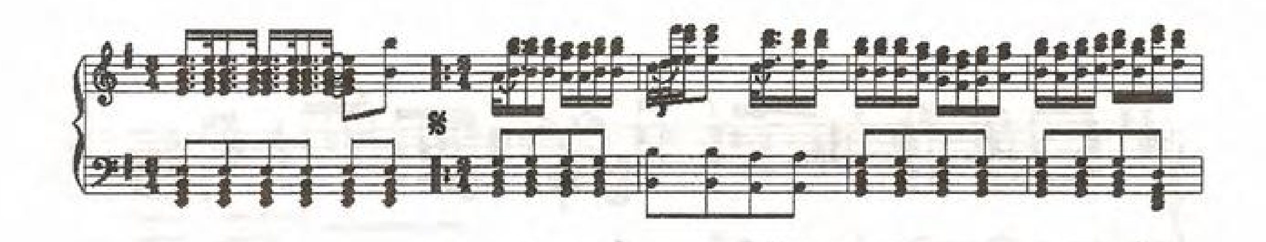


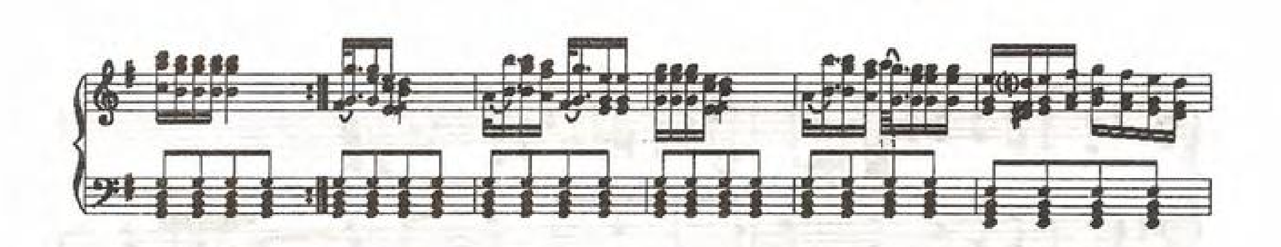
o hasta a

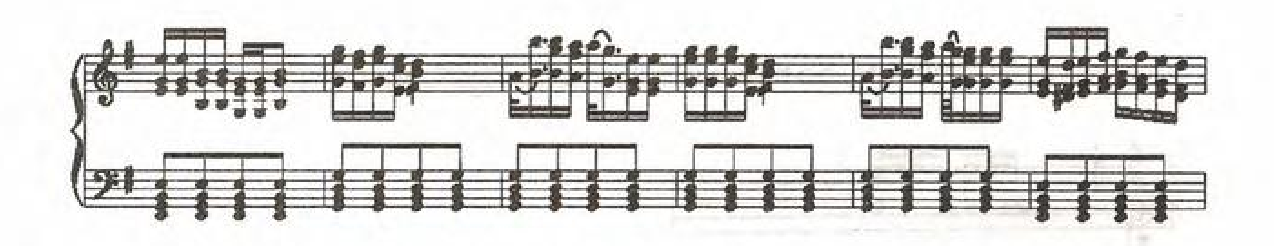


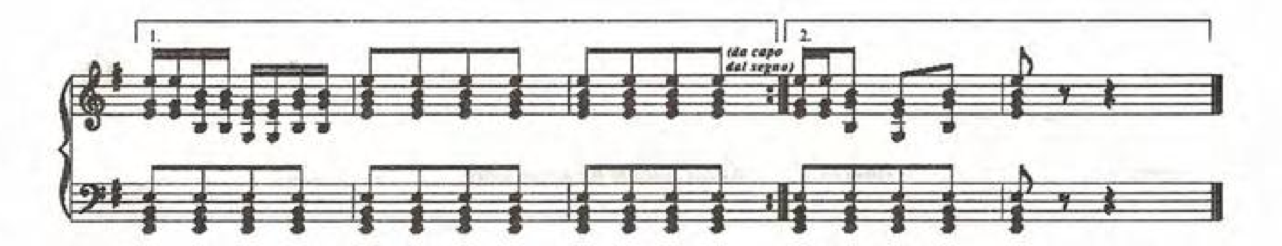












Obviamente que a las araskaskas, a los yaravíes y a las marineras se le puede añadir cualquier fuga (parte final en ritmo de huayno).

Presentamos ahora a un huayno muy conocido e interesante por el juego de bajos que presenta, paralelos a la melodía en la primera parte (1); esta forma de acompañar es típica de los temas ayacuchanos cuyo comienzo presenta una armonización de VI° grado.

Por otro lado, este tema es un buen ejemplo de la rítmica ayacuchana, cuya característica es el desplazamiento del acento sobre la 2a y la 4a corchea del compás de 2/4, lo que lleva frecuentemente a ejecutar con los bajos un acompañamiento en síncopa (2).

Es importante dar primeramente algunos compases de la *notación real*, para mostrar la complejidad de la transcripción para el musicólogo; sin embargo, esta clase de interpretación resulta muy natural para cualquier músico tradicional...



Ejemplo 53 "Adiós pueblo de Ayacucho", *notación real*

Ejemplo 53A **Huayno** **"Adiós pueblo de Ayacucho"** *notación práctica* Transcripción: Claude Ferrier







Como vemos a través del ejemplo anterior, en el estilo ayacuchano (como en el cuzqueño, véase el ejemplo 17) la melodía (o el acompañamiento en el caso del Cuzco) puede ser interpretada en diferentes registros, agudo (más brillante) o grave (más sobrio), correspondientes respectivamente a las octavas 3-4-5 o a las octavas 2-3-4 (véase el ejemplo 44A); esto crea un matiz más en la resultante tímbrica de la interpretación.

EL ARPA DEL CENTRO

Como ya ha sido anticipado en la introducción de este trabajo, el arpa desempeña en el Centro esencialmente un papel de acompañamiento, siempre con un encordado de nylon (y de tripa en los bajos).

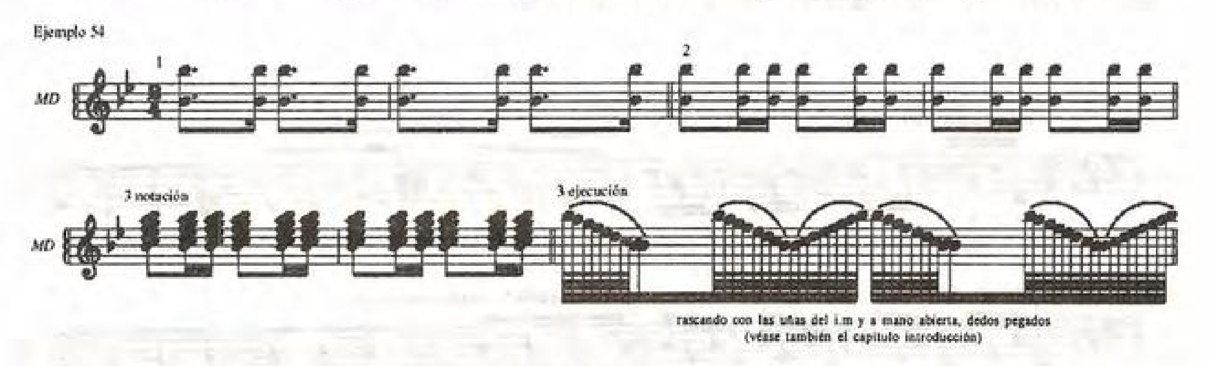
Es el único instrumento acompañante de las orquestas de huaylas y chonguinadas huancaínas, tarmeñas, etc. De ahí la importancia de los bajos, a los cuales dedicaremos toda nuestra atención, ya que el registro medio-agudo de la MD es a menudo «aplastado» por la masa sonora representada por los demás instrumentos de la orquesta, es decir clarinetes, saxofones y violines.

Aclaramos que la música del Centro, debido al uso muy difundido de aerófonos como los saxofones y clarinetes en sib y mib, usa mucho tonalidades bemolizadas como do menor, sol menor o re menor, tonalidades que resultan muy naturales para esta clase de instrumentos de viento.

Por ejemplo, un do menor para la oreja (y para el arpa) corresponderá a un «la menor» para la digitación de un sax alto o barítono o de un clarinete chico en mib, o a un «re menor» para la digitación de saxofones sopranos y tenores y para un clarinete sib.

A propósito de la notación escrita, diremos que en este caso la *notación práctica* corresponde de manera suficientemente satisfactoria a la música tocada.

En la MD pueden aparecer los módulos de acompañamiento siguientes:

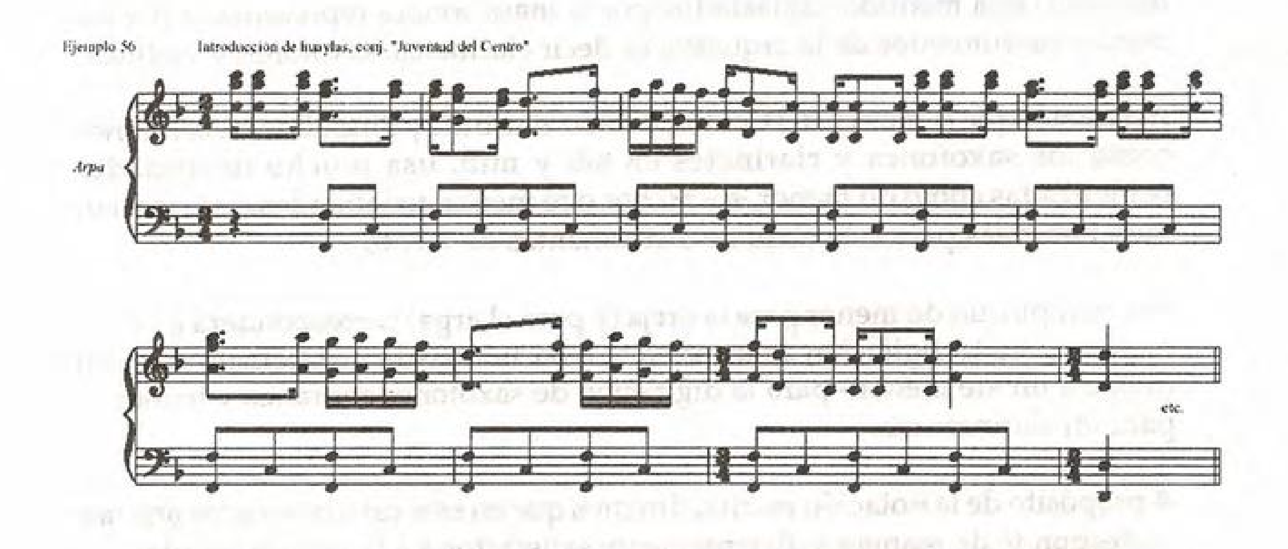


Notaremos que la MD se queda a menudo en la misma nota, para que el arpista pueda así concentrarse totalmente en la MI; esto es posible con el IIIr grado (por ejemplo ***sib*** en el caso de sol menor), que es la nota común a los tres «acordes» (en realidad los arpistas no razonan a partir de acordes, sino a partir de la melodía que les toca acompañar, creando con sus bajos un contrapunto que no siempre respeta las reglas de una armonización de melodía occidental) que aparecen en el 95% de la música huancaína, es decir I (T), III (PT) y VI (zona SD) (véase también los ejemplos 61 - 64).

Ejemplo 55



En algunos casos raros se interpreta la melodía, como en la siguiente introducción de huaylas, pero de forma sobria, rítmica y sin adornos:



Las fórmulas de bajos más características de huaynos, huaylas, chonguinadas y mulizas son las siguientes:

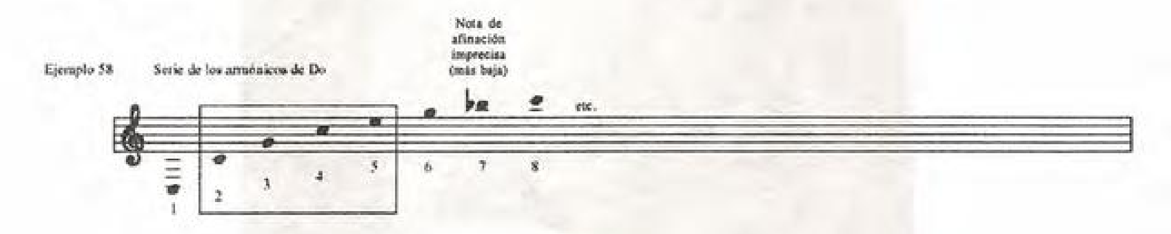


En los *santiagos*, música típica del Centro, el arpa toma el lugar del más antiguo y nativo tambor o *tinya*, y el saxofón remplaza al cacho o *wajra-puku* (corno autóctono).

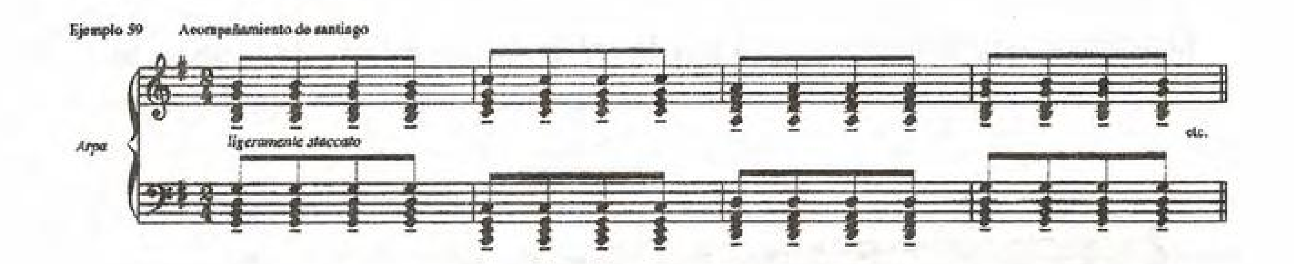
Así el arpa se vuelve casi un instrumento de percusión, marcando pocas armonías, acompasando el rítmo sobre el cual se va desarrollando la melodía.

Notaremos que el *santiago* es una de las pocas músicas en «modo mayor» del repertorio tradicional andino, ya que el 95% es en «modo menor».

Esto se debe al hecho que el *santiago* nació interpretado por los wajra-pukus, instrumentos de viento de la familia de los cornos cuya ejecución se basa en la serie de los armónicos, que son tambien las únicas notas a disposición del intérprete:



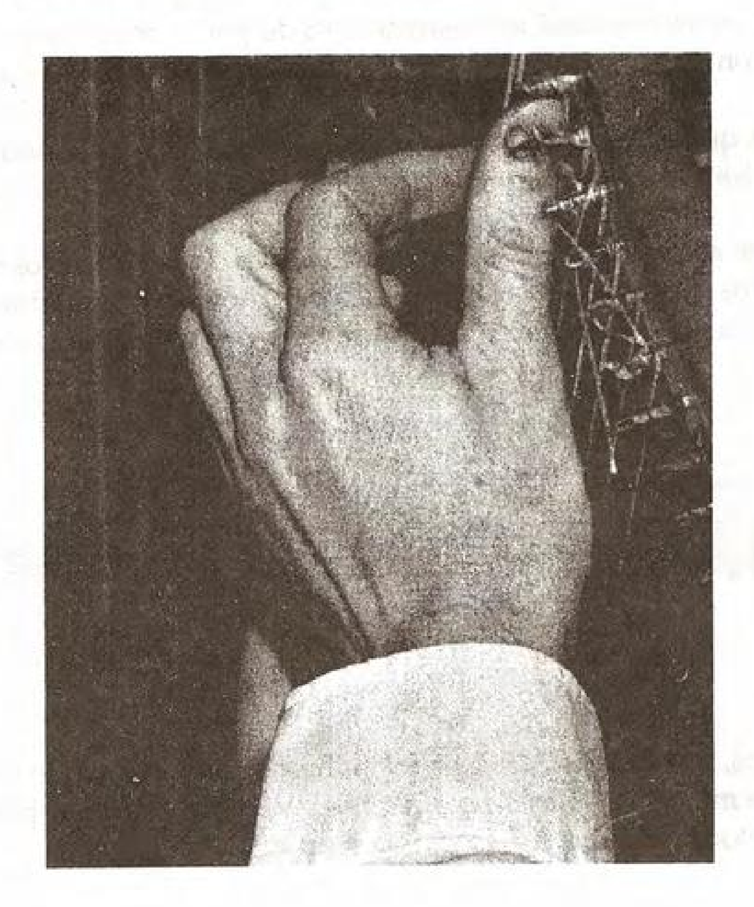
Como vemos, los sonidos 2, 3, 4 y 5 forman un acorde *mayor* perfecto, de ahí el modo de las melodías. Esto no quita que existen hoy día, interpretadas con el saxofón, melodías de *santiago* en modo menor.



En las músicas del Centro, son muy importantes los «cortes» entre una repetición y otra de las diferentes partes de un tema, que hay que interpretar «staccato» (véase también el punto 5 del ejemplo 57), es decir pulsando las cuerdas muy cerca al clavijero y modificando la posición natural de la MI hacia arriba, para poder amortiguar rápidamente las vibraciones de cada cuerda con la palma de la mano.

De esta manera, el sonido del arpa, más percusivo, logra imponerse frente a los demás instrumentos de la orquesta.





El acompañamiento de un tema puede entonces presentarse de la forma siguiente:





Notamos que el *ostinato* es a la vez rítmico y armónico, ya que a pesar de la evidente armonía de IIIr grado el arpa se queda en un pedal de I (en posición de sexta).

Las introducciones desempeñan un papel importantísimo en la música del Centro. Bastará recordar que una introducción puede representar hasta la *quinta parte* de un tema entero...

Se trata generalmente de largas escalas y trémolos de(l) (los) violin(es) o, más raramente de la mandolina, acompañados también por escalas paralelas y arpejeados tipo *bajos de Alberti* (siempre en armonías paralelas, (1)) del arpa, sobre una armonía fundamental «ostinata» de V7 (natural) - I, de la siguiente manera:



Estas introducciones crean una gran tensión antes de la «llegada» del tema, que el músico y el auditor viven entonces como un desenlace apaciguador.

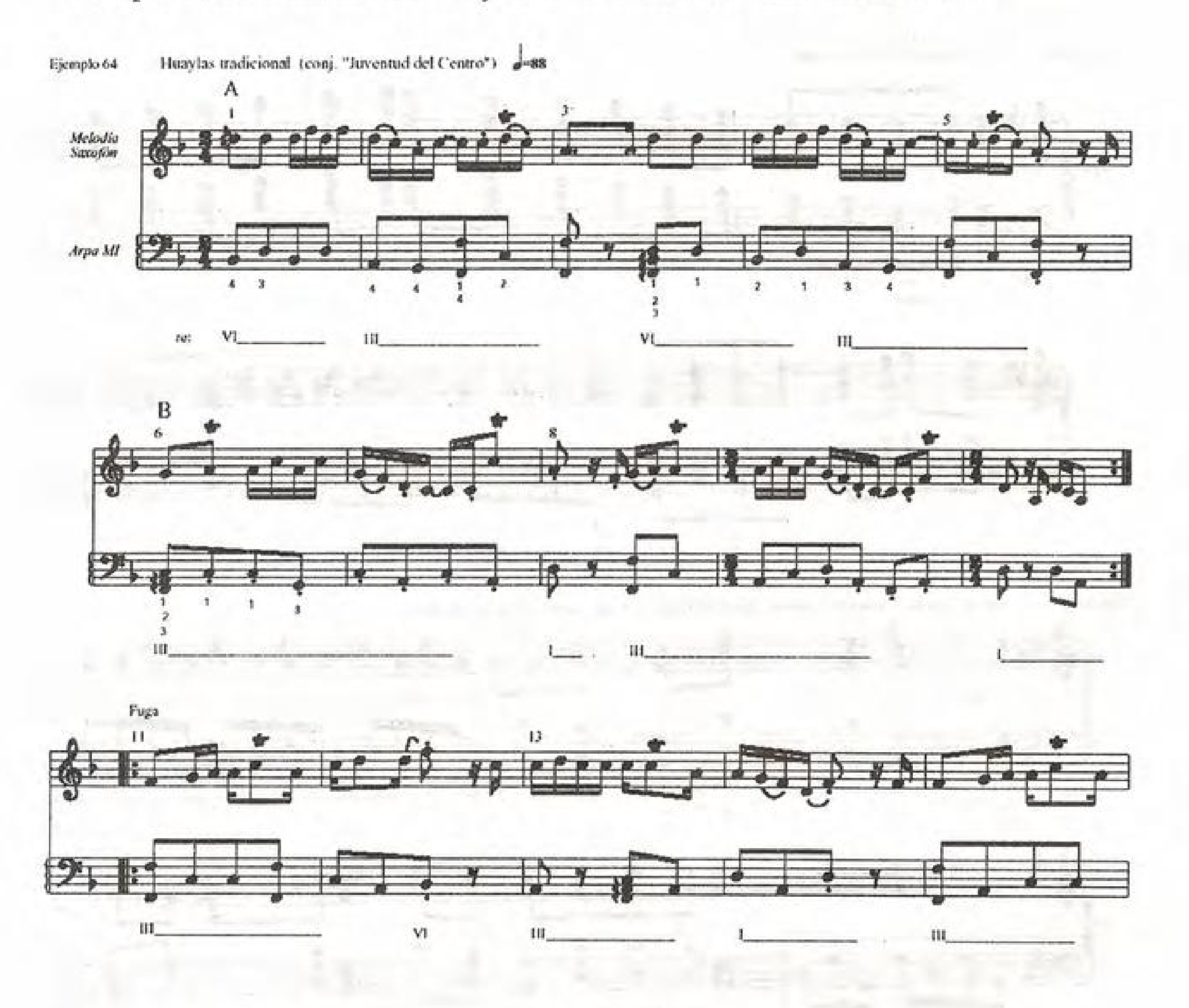
Otras raras veces, el arpa puede presentar una introducción melódica, de mucha menor amplitud (véase el ejemplo 56), seguida por una corta escala.

Antes de terminar, recordaré que en la última decada, el arpa y los violines han sido cada vez más remplazados por un bajo eléctrico y un teclado electrónico, como es el caso en el famoso conjunto *Los Mañaneros del Perú*.

En este experimento, lo más discutible es la mutación de la rítmica fundamental del huaylas, con el desplazamiento del acento sobre la segunda corchea (el tiempo débil) de cada impulso, fundamento de la música *ayacuchana* (véase el ejemplo 53A)

Asistimos entonces a la conocida mezcla de los estilos que tiende a *estereotipar* la música nativa.

Comparemos entonces un huaylas tradicional con uno «moderno»:



Estas introducciones crean una gran tensión antes de la «llegada» del tema, que el músico y el auditor viven entonces como un desenlace apaciguador.

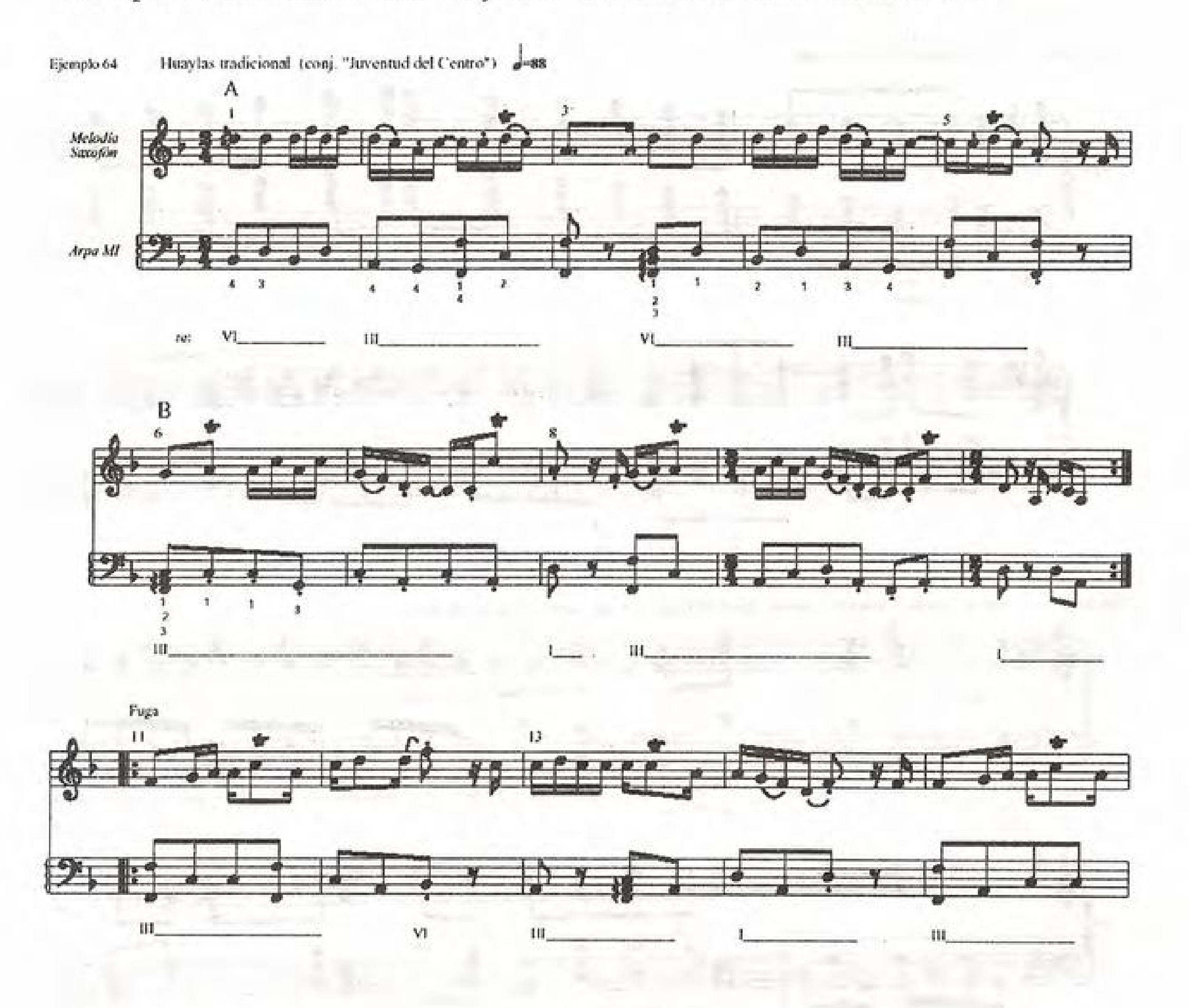
Otras raras veces, el arpa puede presentar una introducción melódica, de mucha menor amplitud (véase el ejemplo 56), seguida por una corta escala.

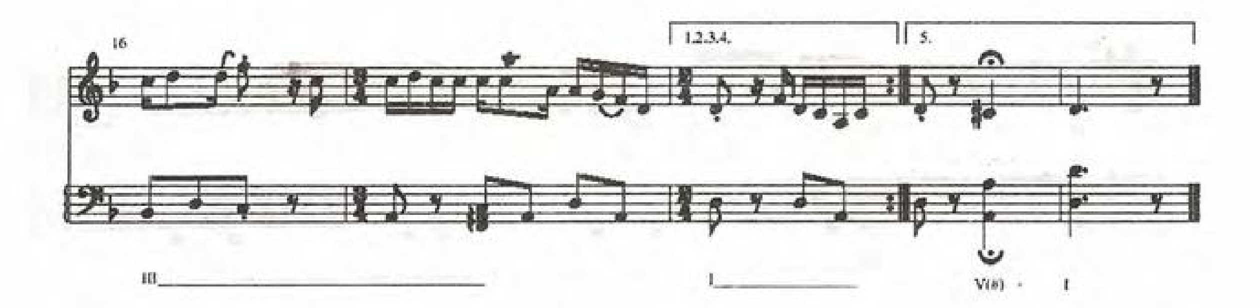
Antes de terminar, recordaré que en la última decada, el arpa y los violines han sido cada vez más remplazados por un bajo eléctrico y un teclado electrónico, como es el caso en el famoso conjunto *Los Mañaneros del Perú*.

En este experimento, lo más discutible es la mutación de la rítmica fundamental del huaylas, con el desplazamiento del acento sobre la segunda corchea (el tiempo débil) de cada impulso, fundamento de la música *ayacuchana* (véase el ejemplo 53A)

Asistimos entonces a la conocida mezcla de los estilos que tiende a *estereotipar* la música nativa.

Comparemos entonces un huaylas tradicional con uno «moderno»:





El esquema de esta pieza es el siguiente: Introducción (mandolina) AB(4) B(3) Fuga(5).

Es evidente una acentuación en el tiempo fuerte de cada negra (1era y 3era corchea): línea regular de corcheas, paradas en los compases 3, 5, 8, 10, 13 y 17 (tiempos fuertes), arpejeados en los compases 3, 6, 13 y 17 (tiempos fuertes).

Ejemplo 65 Huaylas "moderno". (conj. "Los Mañaneros del Perú")

Melodía Saxofones

Bajo eléctrico

VI

III (IV) I

2.

III VII III I

III VII III





Como constatamos, aparecen aquí diferentes elementos *ajenos* al estilo del Centro:

- el ritmo en síncopa de los bajos, de origen ayacuchano (véase también el ejemplo 53 - 53A), con acentuación en los tiempos débiles (2a y 4a corchea de cada compás); este elemento modifica totalmente la configuración rítmica del tema

- el acompañamiento de la fuga, a partir del compás 18, de origen «saya boliviana» o mejor dicho, «*saya* Karjas*», es decir un elemento de neo-folklor

- unas armonías de V del III, es decir el VII (que implican el uso del segundo grado fa#, el grado más alejado de la sensibilidad pentatónica), ausentes en el estilo original del centro

- la rítmica de la melodía inusual: semicorcheas demasiado abundantes, semicorcheas y corcheas repetidas en la misma nota, fórmulas rítmicas que se repiten mucho y son muy cuadradas

- el adorno del saxofón en el compás 8 es inusual

* **Saya:** danza tradicional afro-boliviana.
Hemos asistido en la ultima decada a la creación (por parte del conjunto *Los Karjas*) de una *neo-saya*, que muy poco tiene que ver con la saya tradicional; se ha conservado solamente la célula rítmica de base, el resto es creación propia.

* **Kjarkas (los):** conjunto boliviano de música latinoamericana (ver nota pag. 45) de Cochabamba, que ha logrado una hábil mezcla entre tradición (textos parcialmente en quechua, utilización o mejor, adaptación de instrumentos de origen tradicional, etc.) y modernidad, creador de una especie de música andina romántica de gran éxito comercial, con la cual se identifica una parte de la población urbana de los países andinos.
Con el millón de dolares ganado en el juicio por la famosa *lambada* (el tema original es una de sus composiciónes), fundaron la Sociedad de Autores y Compositores Boliviana.

- la tonalidad de mi menor (que corresponde a un do# menor para la digitación de los saxos alto y barítono) es inusual, aunque (raras veces) utilizada

- la tesitura es más grave que en los temas tradicionales.

Pese a todo, estos huaylas «modernos» son perfectamente bailables, y hasta se podrían considerar como un enriquecimiento del patrimonio tradicional, pero siendo conscientes de su carácter ambiguo, y del hecho que así los instrumentos tradicionales como el arpa y el violín corren el peligro de desaparecer. Este tipo de evolución forzada, que no es comparable en ningún aspecto a la adopción natural en las primeras décadas del siglo XX de los saxofones en la música huancaína, es un fenómeno que encontramos a menudo en la música andina, casi siempre para volverla más «pachanguera». Los resultados son desiguales, aunque a veces no sin encanto...

La siguiente etapa de nuestro «viaje de sur a norte» por la Cordillera andina está dedicada al arpa del Norte.

Tenemos por un lado el arpa de la sierra de Lima, cuya extensión abarca las cuatro regiones de Yauyos, Canta, Huaral y Cajatambo, y por otro lado el arpa ancashina. Existe además la región fronteriza entre Huánuco y Ancash (Huari), donde encontramos otro estilo original de arpa.

Muchos de estos estilos se han influenciado mutuamente, y es a veces difícil distinguirlos claramente, más aún con los desarrollos musicales actuales que han visto la creación de un nuevo estilo norteño moderno, con cantantes como Dina Páucar.

El estudio de estos diferentes estilos norteños podría ser el tema central de una ampliación posterior de este trabajo. Debiendo escoger, en el marco de este estudio, me limitaré a presentar las características principales de este estilo «Norte», basándome esencialmente en el arpa de Cajatambo, cuyo estilo me es familiar.

EL ARPA DEL NORTE

¿Quién no ha escuchado alguna vez a los maravillosos y nostálgicos huaynos norteños, grabados con mucha reverberación e interpretados por un(a) cantante acompañado(a) magistralmente por el arpa con cuerdas de metal, obteniendo una mezcla tímbrica logradísima?

Remarcaremos de entrada que la función principal del arpa en esta región (sierra de Lima, Ancash) es justamente la de acompañar a un(a) cantante. Por este motivo el juego instrumental es sobrio, diseñando pocos adornos alrededor de la voz humana, pero rítmicamente más simple que el ayacuchano, con bajos ligeros y muy precisos, con el fin de darle una base segura a la cantante.

En este caso más que nunca, las tonalidades utilizadas son muchísimas, según las necesidades del registro de la cantante.

Este estilo se ha desarrollado casi a lo infinito, e innumerables son las y los cantantes de esta región de renombre nacional y a veces internacional; bastará mencionar a Pastorita Huaracina (que lamentablemente nos ha dejado hace poco para siempre), a la Princesita de Yungay, a Alicia Delgado, a Angel Damazo, y a otras de la generación posterior menos conocidas pero de nivel no menos alto como Elba Girón, Nieves Alvarado, etc.

A causa de esta irradiación (seguramente merecida) de las cantantes, los arpistas quedan a veces en la sombra, a pesar de su gran profesionalidad y musicalidad; soy la prueba viviente de lo que acabo de decir, ya que no conozco prácticamente ningún nombre de arpista ancashino. Esto no quita que podamos presentar aquí algunos de los elementos principales de la técnica del arpa del Norte.

Antes que nada, como ya he anticipado en el capítulo dedicado al Cuzco, notaremos que, para anotar correctamente estas melodías, hay que utilizar preferiblemente una subdivisión *en tres*, sea de la corchea, sea de la negra, es decir vamos a utilizar *trecillos* para la escritura de este tipo de música. Sin embargo, algunas pocas veces resulta más adecuado utilizar la subdivisión en quintillos (ejemplo 77 punto 4): constatamos entonces que en toda música tradicional son pocas las reglas generales, ya que aparece siempre algún elemento nuevo según las regiones de procedencia de las interpretaciones; esta diversidad es seguramente una de las grandes riquezas de las músicas llamadas «populares».

Ya que los bajos (MI) no presentan elementos rítmicos particulares, para simplificar presentamos al mismo tiempo las dos versiones *(real* y *práctica)* de la melodía (MD); cuando el pentagrama de la notación *real* está vacío o desaparece, quiere decir que la notación *práctica* resulta suficientemente convincente.

1) Este estilo, al igual que el ayacuchano, presenta unas apoyaturas, adornos y ligados que se realizan esencialmente entre el p y el i; como veremos, este elemento es uno de los fundamentos de la técnica de la MD:



2) Como lo acabamos de constatar en el ejemplo anterior, la melodía es interpretada parcialmente en octava, parcialmente sin octavear, «en cuerda única». Esta forma interpretativa se debe probablemente a cuestiones práctico-técnicas:

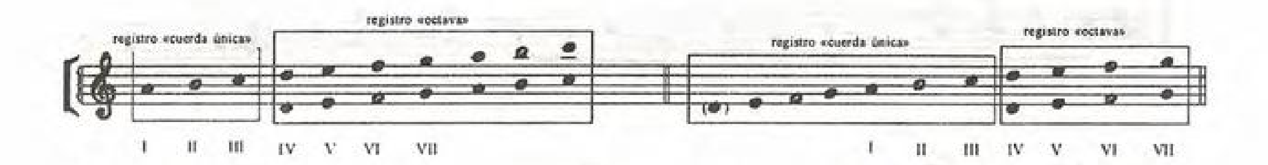
- si la MD «baja» demasiado, termina cruzándose con la MI, «instalada» en este estilo en el registro medio bajo;

- las apoyaturas que ya hemos presentado en el ejemplo anterior se volverían por momentos muy complicadas. Sin embargo, al mismo tiempo se enriquece tímbricamente la realización de la melodía, a veces más brillante, a veces más opaca. Por otro lado, esta manera de tocar, aunque obligue al intérprete a una cierta «gimnasia» con la MD, resulta al final tan natural que ni se notan las diferencias en el juego interpretativo.

Si consideramos una décima, intervalo dentro del cual se desenvuelve la mayoría de las melodías del *Norte* (y andinas en general...), por ejemplo en la forma «auténtica» (la melodía se desarrolla de la *tónica* o *«finalis»* para arriba), para hacer un paralelo con los modos eclesiásticos de la Edad Media occidental:



Se comienza siempre a octavear la melodía a partir del 4°, más raramente del 5°grado:



Obviamante que esta «regla» no es rígida: ya vimos en el ejemplo 66 que las apoyaturas son realizadas mayormente en «cuerda única», lo mismo cuando aparecen en el registro «octava».

Las notas «blancas» no hacen parte de la escala pentatónica; por esta razón son muy poco utilizadas en las melodías antiguas (el II° grado solamente para apoyaturas, el VI° grado solo raramente como segunda voz en terceras paralelas); en las modernas pueden aparecer más seguido.

El ejemplo siguiente ilustra ulteriormente este aspecto técnico de la MD:



3) El tercer aspecto técnico fundamental del estilo *Norte* también acaba de ser presentado parcialmente en el ejemplo 68: se trata de la técnica de las notas repetidas (o que se mueven a distancia de un tono) interpretadas con el mismo dedo (mayormente p y menos i), y a veces con la mano en posición de octava (p/a); por eso es preciso desarrollar, particularmente, la agilidad de estos dedos en este estilo.

Por otro lado notaremos que la melodía siguiente es originaria del *Centro;* sin embargo, «filtrada» a través del estilo norteño, se vuelve típica de la región que estamos estudiando. Por eso repetiré una vez más que el estilo de interpretación es lo más importante, y el lugar de proveniencia de la melodía, secundario.





Es interesante notar cómo en el estilo ayacuchano, se trata de desarrollar la agilidad de la mano entera, casi siempre posicionada en octava, que se mueve «en bloque»; mientras que en el estilo norteño con la mano más cerrada, son más los dedos cada uno por separado los que ejecutan pasajes rápidos:

Ejemplo 76 Zapateado (plagal) (ver explicaciones ejemplo 74)

MD "real"

MD "práctica"

MI

Otro tipo de *zapateada* más moderna, donde aparece el V° grado Sol, que da un sabor «lidio» (véase los ejemplos 17, 23A, 37 y 85) a la zona SD en la cual se desarrolla toda la primera parte (es como si el grado fundamental fuera re, y Sol sería entonces un IV° grado con tercera mayor... de una tonalidad menor):



Las escalas o adornos, que se encuentran a menudo en el espacio entre una repetición y la otra de las primeras partes del tema (MD o MI), son mayormente de puro sabor pentatónico (juntar eventuales apoyaturas):





A veces aparecen también otros pequeños adornos, menos importantes de los presentados anteriormente, en el medio de las partes o entre la primera y la segunda parte del tema; pueden presentarse en armonización de SD (1) o incluir notas ajenas a la escala pentatónica (2):

Ejemplo 73 Huayno

1

MD "real"

MD "práctica"

MI

(1)

la: VI

III6

III

(1)

etc.

Huayno

2

Arpa

(2)

etc.

Por otro lado, el estilo norteño es el único estilo de arpa (incluyendo todos los de la *sierra de Lima*) donde los bajos pueden volverse melódicos, mientras que los agudos acompañan con un «ostinato» rítmico (1) y armónico (2); es decir, hay una inversión en la función tradicional de cada mano (y su respectivo registro).

Este fenómeno musical suele aparecer en las segundas zapateadas (ver párrafo después del ejemplo 75), al final de un tema, como remate.

Efectivamente, esta parte resulta muy fuerte y rítmica, y da la posibilidad al instrumentista y a los bailarines de mostrar todo su talento (aclaramos que la zapateada también puede presentar las funciones tradicionales de las dos manos, véase a éste propósito el punto 5 del ejemplo 76).



En lugar de las escalas tan importantes del estilo ayacuchano, aparecen en el estilo norteño unos «cortes» entre las diferentes partes (véase también el ejemplo 72), que refuerza el esqueleto formal de los temas. Algunos ejemplos de «cortes»:





A nivel puramente formal, los huaynos norteños presentan un esquema bien definido, que vale la pena estudiar más de cerca:

A) **Introducción** (que raras veces se repite); consta normalmente de dos partes *a* y *b*.

B) **Tema** *x* veces, con partes cantadas y partes en «solo» de arpa. El tema puede presentar una sola parte bien variada (ejemplo 68), o dos partes bien diferenciadas (ejemplo 66).

Si el tema es muy largo, a menudo el arpa toca en «solo» solamente la segunda parte del tema.

C) **Fuga** *cantada;* remarcaremos que es rarísimo que la fuga cantada sea tocada antes o luego en «solo» por el arpista; más bien éste sigue directamente para la zapateada.

D) **Zapateada 1** o *fuga instrumental;* esta parte puede ser muy extendida (para darle por ejemplo la posibilidad a la cantante de dar unos pasos de baile), normalmente presenta dos partes (ejemplo 76), a veces tres (ejemplo 77), la primera a menudo armonizada en SD (o zona SD)

E) *A veces* aparece también una **Zapateada 2** (ya mencionada en el ejemplo 74), que sirve de remate final.

Entre la introducción, las diferentes repeticiones del tema principal y la fuga cantada aparece el **corte** (véase el ejemplo 75); a partir de la *Zapateada 1*, es decir hacia el final del tema, el *corte* se abrevia o desaparece para volver siempre más ligeros los pasajes de una parte a la otra.

Aclaramos que todas estas partes son *distintas* (menos el *corte*, que es normalmente el mismo para toda la canción), ninguna se repite igual a una anterior (contrariamente a los estilos estudiados anteriormente, donde la introducción es a menudo igual a la fuga). A causa de la ya mencionada tendencia actual a estereotipar los estilos, se usa hoy en día cada vez más la misma fuga como introducción.

Añadiremos que en vivo, en una fiesta por ejemplo, para no interrumpir continuamente el baile, se pasa directamente de la fuga cantada o de la Zapateada 1 a una nueva introducción o a un nuevo tema; el encadenamiento resultante puede dar origen a un largo «tema» de 10 minutos o más...

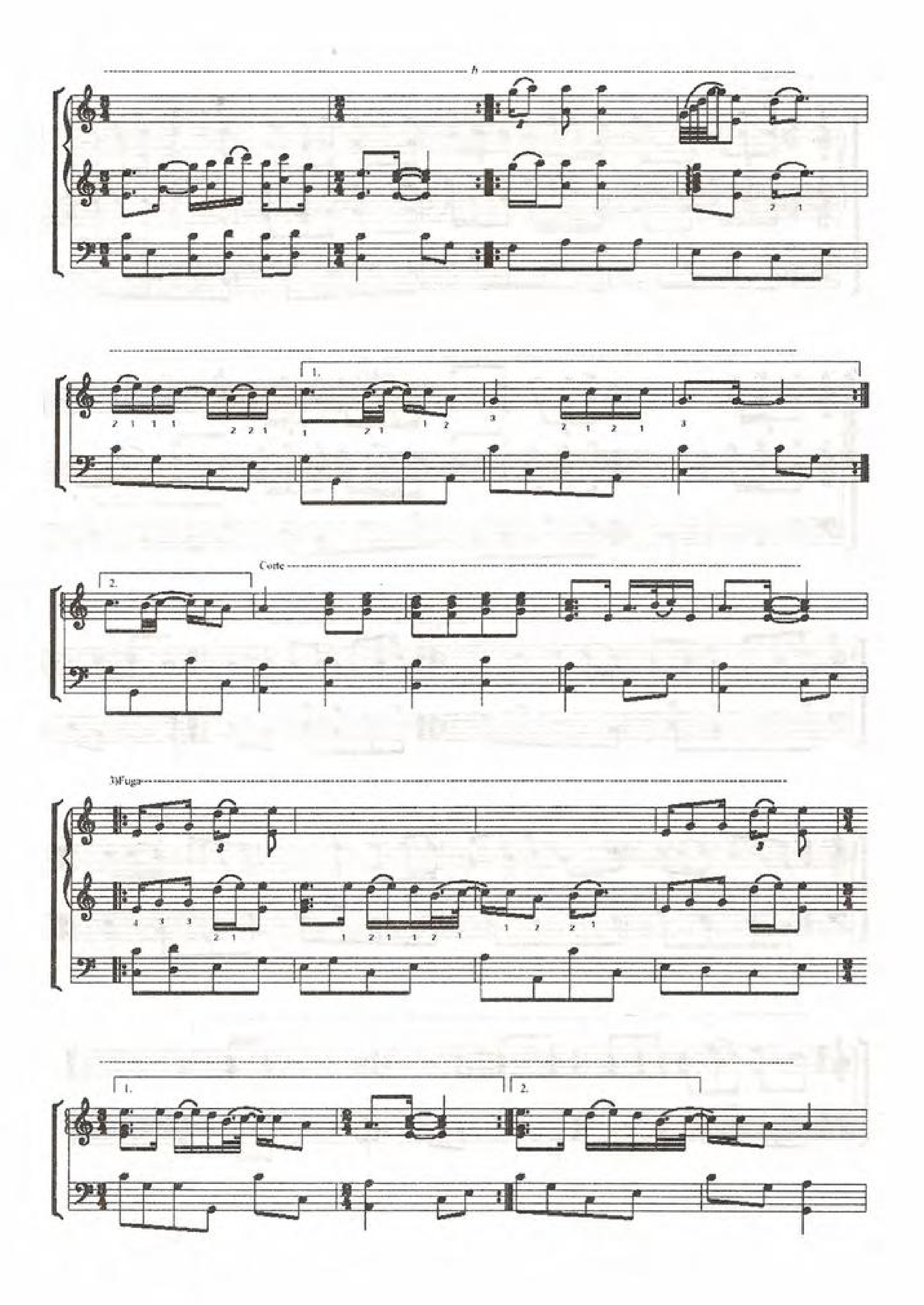
Presentamos ahora integralmente unos temas para ilustrar este aspecto formal:




"Corte"
2) Tema
MD
"real"
MD
"práctica"
MI
1.
3) Fuga contada
"Corte"
2.


(para la *notación real* véase el punto 3)
a'
4) Zapateada 1
a
VI de la men.: zona SD
b
1.
2.
5) Zapateada 2
a
a'


1.
2.
Ejemplo 77 Huayno (auténtico)
Transcripción:
Claude Ferrier
1) Introducción
a
a
Arpa
b
b'
Corte
para la interpretación real véase el punto 3 del ejemplo 75
2) Tema
a
MD "real"
MD "práctica"
MI


h
1.
2.
Corte
3)Fuga
1.
2.

4) Zapateada



Cabe mencionar que la formación tradicional (cantante + arpa, a veces una ligera percusión) es hoy en día cada vez más «completada» por un bajo (eléctrico) y una percusión más agresiva.

Personalmente a pesar de su enorme éxito, tengo dificultades en aceptar esta nueva fórmula (más «latina»... y menos andina) que rompe el perfecto equilibrio tímbrico (la nueva percusión no logra asimilarse a la voz y a los agudos del arpa) y de los registros (ahora «jalados» hacia el grave por el bajo eléctrico).

La siguiente etapa de nuestro «viaje de sur a norte» debería de ser el arpa de Lambayeque. Pero tratándose en realidad de una rara expresión de la costa casi desconocida, mis conocimientos en este campo son incompletos como para presentar un análisis profundo, que sería la única forma de rendir justicia a este estilo. Por estas razones, me permito cruzar directamente la frontera.

APÉNDICE: EL ARPA DE ECUADOR

En realidad, este trabajo sobre el arpa *peruana* no sería completo sin un capítulo dedicado al arpa de Ecuador.

Recordaremos que, a pesar de las fronteras políticas creadas por los «libertadores» de América Latina en el siglo XIX, en el caso de Perú y Ecuador (y Bolivia...) se trata en realidad de la misma área lingüístico-cultural que perteneció al inmenso territorio gobernado por los Incas.

Por este motivo, y lo vamos a comprobar a través de esta presentación del arpa ecuatoriana, no hay diferencias substanciales entre la técnica y la concepción rítmica, melódica y armónica (siempre que de armonía, concepto occidental, se quiera hablar...) de la música peruana y ecuatoriana, porque se trata en realidad de la *misma música*, con influencias regionales peculiares. Así podemos hacer un paralelo entre el huayno peruano y el *san juanito** ecuatoriano, entre la marinera y el albazo, etc.

El arpa no es difundida en Ecuador como en Perú; hay pocos intérpretes que hacen perdurar una tradición indudablemente antigua. El más renombrado fue Juan Cayambe, fallecido en 1984.

Se toca arpa en el sur de Ecuador, en la provincia de Cañar, y en el norte, en la provincia de Imbabura.

El *san juanito** es el ritmo más difundido en todos los Andes ecuatorianos, mientras que encontramos, interpretados con el arpa en Cañar, el *saltashpa* (ritmo ternario), y en Imbabura el *fandango* y la *bomba* (esta última de origen costeña afro-ecuatoriana), y músicas de matrimonio.

El arpa ecuatoriana es más chica que su hermana peruana (se podría comparar en las dimensiones al arpa *domingacha* cuzqueña), tiene tres huecos en su tapa dispuestos en zigzag. El encordado, como ya he mencionado en la intro-

* **San juanito:** es el ritmo (binario) más difundido en Ecuador, hermano del *huayno* peruano (no olvidemos que, desde la creación de las diferentes repúblicas, este ritmo andino cambia de nombre según los países: *huayno* en Perú y Bolivia, *san juanito* en Ecuador, *carnavalito* en Argentina y *trote* en Chile).
Este nombre tiene su origen en la *Fiesta de la San Juan* (24 de junio), la más importante de la región de Imbabura, que se celebra al compás de este tipo de música.
Esta fiesta "ecuatoriana" corresponde al *Inti Raymi* "peruano" del Cuzco: por "casualidad", la fecha del calendario religioso católico cae casi exactamente en el momento del solsticio de invierno, importante acontecimiento astronómico celebrado antiguamente por los Incas (y hasta el día de hoy por los peruanos) en el Cuzco...

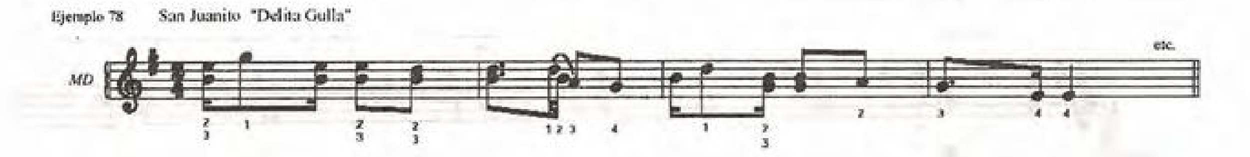
ducción, es a menudo enteramente de metal, lo que confiere un carácter muy especial a la música interpretada, ya que los bajos metálicos tienen una resonancia x veces duplicada respecto a los de tripa o nylon, y crean así un colchón armónico indefinido, pero de clara matriz pentatónica.

El instrumento es interpretado generalmente por solistas, pero puede también acompañar al violín (en los fandangos de Imbabura) o a un pequeño conjunto (violín, guitarra, tambor en Cañar).

La música ecuatoriana consta casi siempre de tres partes: un *«pie»* (generalmente construido sobre el arpegio de tónica), un *tema* o melodía que puede presentar una o dos partes, y una *vuelta* o *estribillo*, cuya característica es la armonización en SD (VI o más raramente IV).

Otro elemento original respecto a la música peruana, es la importancia en algunos temas del V° grado natural, percibido a menudo como tónica, o por lo menos como grado de "descanso" armónico (véanse el ejemplo 85 y la partitura 10).

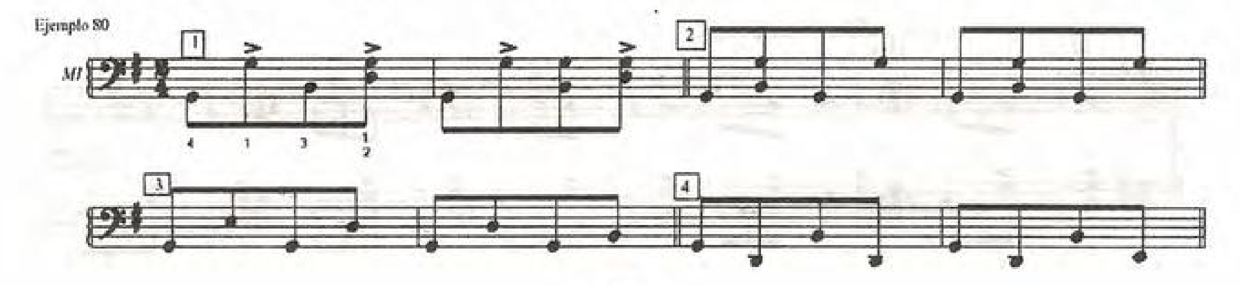
La técnica de la MD, con características diferentes según el intérprete, se basa en la interpretación de la melodía en cuerda simple, o parcialmente en cuerdas dobles (con una segunda voz, a menudo en cuartas o terceras), sin octavear nunca:



Muchas melodías presentan unos adornos o apoyaturas, interpretadas también con p e i, sin embargo diferentes a las estudiadas en los estilos peruanos:



Las clases de bajos también varían según en gusto del intérprete. Principalmente aparecen las siguientes 4 figuraciones:



Ilustraremos ahora a través de algunos ejemplos, la riqueza musical del arpa ecuatoriana:

A) CAÑAR



La pieza puede presentar el siguiente esquema: V T P V T P T P V T P V T.

Aquí es particularmente interesante la presencia de un ritmo a subdivisión *ternaria*, de clara influencia mestiza.

En la *notación real* constatamos que hay que retrasar ligeramente la segunda corchea (de un grupo de tres). Acercándonos así, a una subdivisión *binaria*. La música nativa andina, siempre *binaria*, no concibe los ritmos *ternarios* como tales, y tiene la tendencia a volver *binarios* estos ritmos de origen extranjero (bastará mencionar la marinera criolla, cuyo ritmo oscila a menudo *entre* 3/4 y 6/8, véase los ejemplos 25 - 25A), ajenos a la concepción musical indígena.

De todos modos, es sorprendente la similitud con las regiones de Cuzco y Ayacucho, situadas a casi 3000 km de distancia, en lo que atañe al aspecto de las sutilezas rítmicas...

En el ejemplo 81 y en la partitura 8 notamos además las armonías típicas de la región de Cañar, es decir armonías basadas en el uso de acordes *SD* (IV y VI), que toman una importancia decisiva.

Notaremos también, que, en la música cañareja se comienza a menudo (como en estos casos) directamente con la *vuelta* o el tema, mientras que en Imbabura es el «pie» que introduce normalmente al tema.

B) IMBABURA

Ejemplo 82 San Juanito "Rafael Tayta"

Particularidades interesantes del siguiente tema:

1) La posición de «sexta» del I (es decir la utilización del bajo «sol» para marcar un acorde de mi menor)
2) Utilización de 3 y 4 dedos en la MD en el «pie»
3) Las variaciones en los bajos





Ejemplo 83 San Juanito "Cainamanda Cunangama" (Desde ayer hasta hoy)

Este tema presenta las armonías «clásicas» del *San Juanito* (I-III-VI), una línea melódica adornada (véase el ejemplo 79), y unos bajos a menudo en intervalo de cuarta - quinta.

Notaremos también que, a causa de este movimiento de la MI, en el I la tónica «mi» cae en síncopa, dándole un ritmo especial al tema.

Por otro lado, ya que el VI, «acorde de la vuelta», aparece en la melodía principal, este tema no presenta vuelta, que es de algún modo «incluida» en la parte A.



Ejemplo 84 Música de matrimonio

Este tema es original por su aspecto rítmico (compás en 6/8, ritmos punteados), sea en la MD que en la MI, y por ser fundamentalmente en mayor, ya que el acorde de mi menor puede ser considerado como pasajero:



Para completar esta presentación del arpa de Imbabura, es indispensable dar un ejemplo de *fandango*.

Estas músicas son interpretadas cuando se muere un niño (o un adulto soltero): después del entierro, la madrina y el padrino *(achimama y achitayta)* tienen que bailar para su ahijado(a) al compás del arpa y del violín:

Ejemplo 85 Fandango





Notar, en las *vueltas* de los *fandangos* (también en la partitura 10), la característica nota *fa#, de sabor* lidio, que ya hemos encontrado en los estilos de Cuzco y de Lucanas (ejemplos 17 y 37).

Los *fandangos* tienen la particularidad de presentar melodías muy breves que se repiten al infinito con microvariaciones, y unas importantes armonías del V7 natural: ya que este grado, por su insistencia, es percibido como «tónica» o grado de «reposo» (y consecuentemente el I es percibido como SD IV), en la vuelta se tiene la impresión de tener el habitual VI, que es en realidad un III; es como si, debido a la particular organización armónica, la PT tomara una función de SD.



Claude Ferrier

TEMAS DE ECUADOR

Partitura 8

San Juanito (Cañar)

Practicar estos temas después de haber estudiado el capítulo «El arpa de Ecuador», donde el estudioso encontrará, además, otras partituras de melodías del Ecuador.



El esquema de la pieza puede ser el siguiente: A B Pie A B Pie Vuelta A B Pie Vuelta A B Pie A B.

TEMAS DE ECUADOR

Partitura 8

San Juanito (Cañar)

Practicar estos temas después de haber estudiado el capítulo «El arpa de Ecuador», donde el estudioso encontrará, además, otras partituras de melodías del Ecuador.

Transcripción:
Claude Ferrier



El esquema de la pieza puede ser el siguiente: A B Pie A B Pie Vuelta A B Pie Vuelta A B Pie A B.

Partitura 9

San Juanito «María Juana» (Imbabura)

Transcripción:
Claude Ferrier

En este tema el pie solamente es utilizado como introducción y conclusión; no aparece como «cortina» entre las diferentes partes, lo que corresponde a su función habitual.



Partitura 10

Fandango (Imbabura)

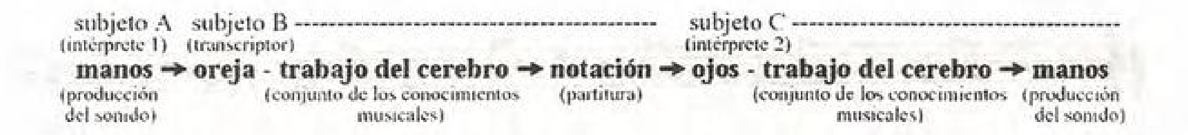


CONCLUSIONES

Recapitulando, en base a los ejemplos musicales que hemos ido analizando, vamos a mostrar cómo se podría proceder para *reinterpretar* las músicas del arpa presentadas en este trabajo.

Se trata de pasar de una música *escrita* a una música *tocada* (el camino inverso al que hemos seguido para realizar las partituras que se encuentran en este trabajo), y de asegurarnos que, en la práctica, lo que va a ser leído por los ojos, será *transmitido correctamente* a las manos del instrumentista.

No olvidemos el largo camino que «recorre» esta música para poder ser reproducida:



Es un camino lleno de obstáculos para la reinterpretación: vamos entonces a tratar de utilizar más herramientas posibles a la vez, para después poder realizar una síntesis de los varios elementos que tenemos a disposición:

OJO

1) **la partitura *«binaria»*** (*notación práctica*) como:
- posibilidad de acelerar el proceso de acercamiento a la música que estamos presentando: el primer contacto está facilitado;
- memoria *externa* al individuo, que así se libera de la responsabilidad de la transmisión oral;

OREJA

2) posiblemente la **versión original**, el ejemplo para *imitar*. Para eso, habrá que tener en cuenta las características rítmicas de la música andina, es decir:
- la anticipación a nivel de la negra (ejemplo 16), y a nivel de la corchea (ejemplo 16A) respecto al ritmo «metronómico»;
- tendencia generalizada hacia una subdivisión ternaria;

TÉCNICA y CAPACIDAD de SÍNTESIS

3) la versión en ***quintillos* escrita** (*notación real*) y posiblemente **sonora** realizada por la *computadora*, como «puente» entre las dos herramientas anteriores. Esta

> escritura es muy compleja, y hasta un músico que posee una buena lectura tendrá dificultades para descifrarla. Es impensable de utilizar solamente este tipo de notación, que queda entonces como *medio* para guiarnos hacia el justo camino.

Evidentemente, la imitación directa o indirecta (a través de grabaciones) sigue siendo el medio de transmisión privilegiado de la tradición musical que hemos analizado: acabamos de constatar lo difícil que es "aprisionar" a esta música en un sistema de escritura.

Sin embargo, ya que no todos poseen un oído musical y sobre todo tienen suficientemente tiempo e interés para dedicar al estudio de esta clase de músicas, la realización de partituras por transcriptores concienzudos me parece indudablemente útil.

La computadora nos brinda además la posibilidad de ofrecer una versión escrita correcta aunque compleja de esta música, para así completar el abanico de herramientas a disposición del público interesado.

Propongo entonces una suerte de síntesis entre tradición y tecnologías avanzadas para obtener un resultado satisfactorio en la reinterpretación (y paralelamente en la divulgación) de estas melodías.

Creo que es una de las tareas del hombre moderno lograr utilizar de una forma equilibrada los aportes de la tradición y de las tecnologías para un enriquecimiento fructífero en el respeto recíproco entre culturas y técnicas antiguas y nuevas.

Esta investigación refleja una visión personal, influenciada por muchos años de trabajo en el campo de la música tradicional andina.

Otros músicos, menos comprometidos, no tendrían seguramente nada que decir sobre el hecho de interpretar estas músicas a su antojo utilizándolas como punto de partida para obtener un resultado musical personal...

Por mi parte, me considero un filólogo, y tengo demasiado respeto hacia esta expresión artística, como para «liquidar» el problema de su notación escrita sin reflexionar demasiado.

Obviamente que la gran confusión que reina alrededor del concepto de «música andina» (véase nota pág. 45, *músicos latinoamericanos*), me ha vuelto aún más sensible al hecho de ser lo más preciso posible en todo lo que le atañe.

Personalmente, me siento realizado como músico si logro transcribirla e interpretarla lo más precisamente posible.

Ahora que tenemos una visión global de lo que es el arpa peruana (y andina), podemos arriesgarnos a hacer las observaciones siguientes:

Creo haber demostrado que se trata de un instrumento con una técnica desarrollada y sobre todo muy variada según las regiones, cuyo estudio necesita muchos años de práctica.

Podemos también añadir que muchísimos instrumentos andinos como el violín, la mandolina, el charango, el acordeón, la guitarra, la bandurria, la quena e innumerables flautas aymaras presentan una riqueza y un desarrollo similar.

Es por eso que, a pesar de siglos de desconocimiento, la música de los Andes merece su lugar al lado de muchas otras músicas del planeta, simplemente porque tiene algo que aportar al patrimonio musical mundial a nivel tímbrico, rítmico, etc.

Esta música tiene que seguir defendiendo su dignidad, como lo ha hecho en los últimos 500 años, resistiendo contra todas las invasiones, sean armadas, culturales, virtuales o global-económicas.

Obviamente que habrán cada vez más influencias externas, pero siempre las hubo, y esta música nunca perdió ni su esencia ni su frescura, más bien se enriqueció con los aportes impuestos o propuestos.

Bastará recordar cómo el arpa empezó a ser utilizada en los Andes. Los sacerdotes enviados a América por España, considerando las quenas, zampoñas y percusiones nativas interpretadas por los quechuas y aymaras, como instrumentos «diabólicos», impusieron el uso del arpa y del violín europeos, instrumentos «angelicales», prohibiendo bajo severos castigos el uso de las flautas precolombinas.

Los indígenas no sólo hicieron suyos los instrumentos occidentales transformándolos según sus necesidades, sino que siguieron practicando a escondidas su propio arte, que felizmente pudo así sobrevivir hasta el día de hoy.

El hombre andino tal vez sea un hombre verdaderamente «multicultural», ya que ha sabido *recrearse* a través de un sincretismo que abarca no sólo el aspecto religioso, sino también el aspecto artístico-cultural-lingüístico, sin jamás perder su verdadera identidad.

Por eso, es de esperar que todos los nativos andinos que han emigrado a las grandes ciudades del Perú, de Bolivia y Ecuador...



NAVIDAD EN QUERCO
(Huancavelica)



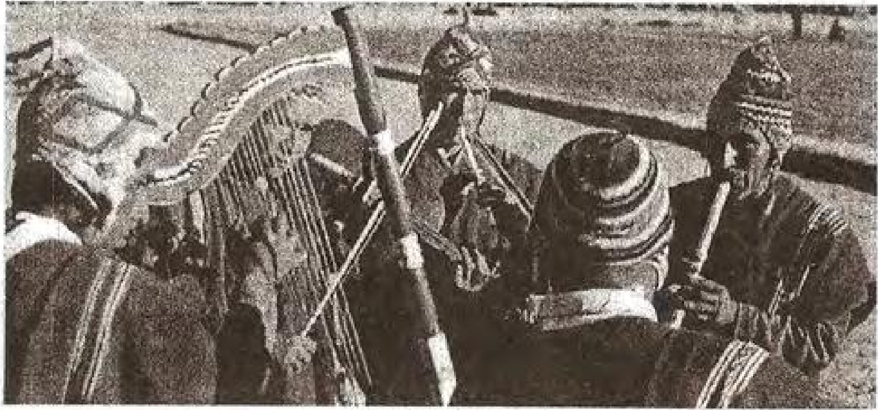




ARPISTA CUZQUEÑO
"PERU", SILVA-VERLAG, ZÜRICH 1970



ORQUESTINES CUZQUEÑOS



"PERU", SILVA-VERLAG, ZÜRICH 1970



BAUTIZO DE UN ARPA en Ica



CANTANTE E INSTRUMENTOS de Lucanas

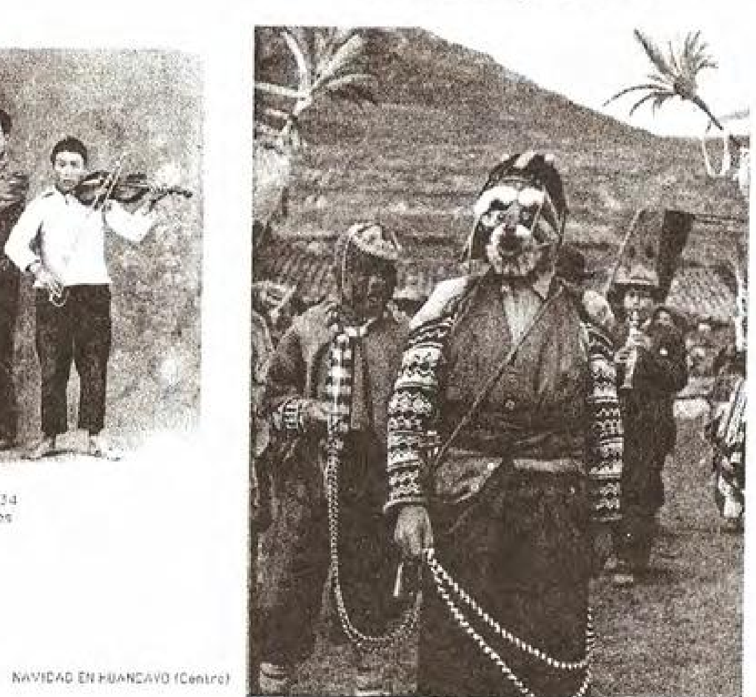




CONJUNTO FOLKLORICO DE COMBAPATA, Cuzco 1929
Martín Chambi, Lunwerg Editores, Barcelona



MUSICOS POPULARES, Cuzco 1934
Martín Chambi, Lunwerg Editores



NAVIDAD EN HUANCAYO (Centro)

"INDIOS", MNESSE-VERLAG, ZURICH 1956

El Arpa Peruana de Claude Ferrier
se imprimió en la Biblioteca Nacional del Perú
en el mes de marzo de 2004.
Tiraje 1000 ejemplares